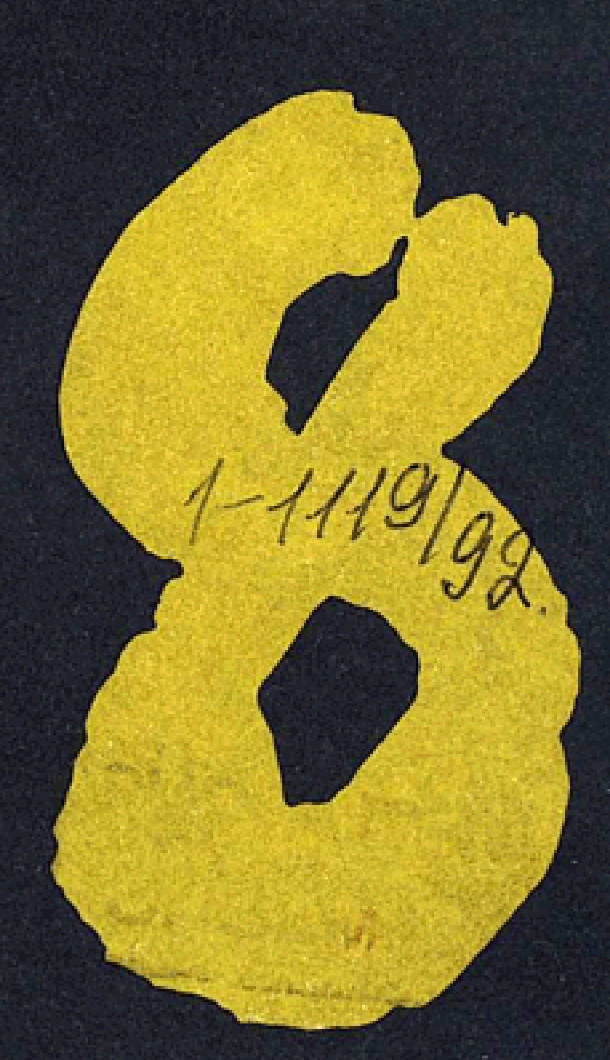
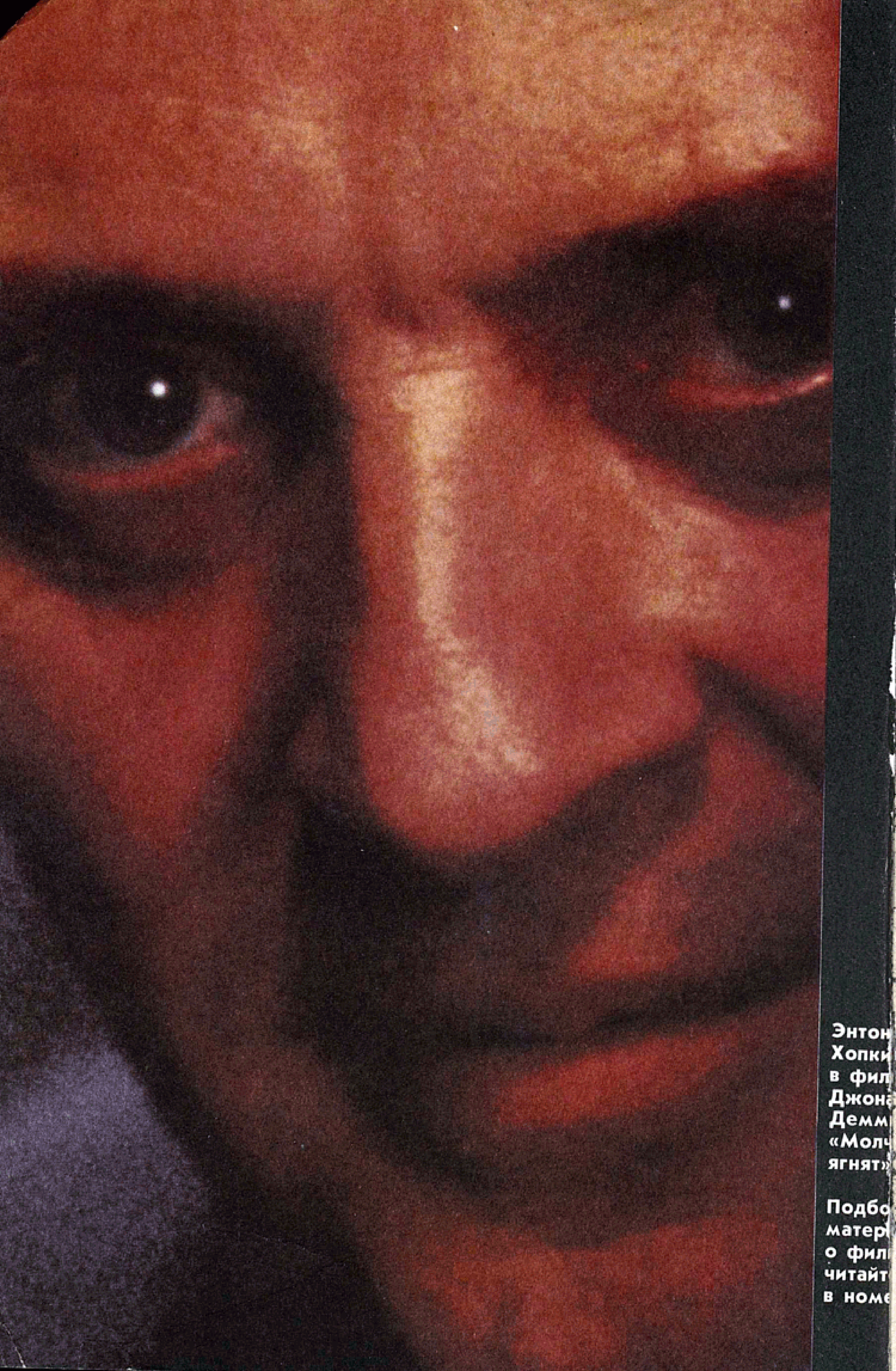
92



1-1119/92.

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО



Энтон
Хопки
в фил
Джона
Демм
«Молч
ягнят»

Подбо
матер
о фил
читайт
в номе

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители: Конфедерация
Союзов кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

8 92

Содержание

In this issue:

© Журнал
«Искусство кино», 1992

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Николаева И. Н.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 03.07.92 г.
Подп. к печати 21.07.92 г.
Формат бумаги $70 \times 100^1/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 34 730. Заказ 1069.
Цена 1 руб. 95 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Министерства печати
и информации
Российской Федерации
142300, г. Чехов Московской области

Издание Конфедерации Союзов кинематографистов

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

Юрий Арабов

Августовский переворот глазами метаисторика

Думаю, что вскоре писать или говорить об августовском перевороте будет подобно рассказыванию приевшегося анекдота: улыбка слушателя потонет в его же зевоте. В самом деле, ведь все уже *сказано*. И про то, что это была, наверное, последняя попытка ленинской системы восстановить свои попранные права, и про то, что Горбачев в этом замешан (или не замешан). Даже Ельцин уже ходит в организаторах путча, и не далек тот день, когда члены ГКЧП предстанут не палачами, а жертвами, этакими романтиками-байронистами от большевизма. Что еще осталось? Что это был не переворот, а инсценировка? Сказано. Что Белый дом защищали проститутки и наркоманы? Сказано. Что... Но я даже не могу помыслить о том, чего *не сказала* наша празднословная лукавая пресса (как и любая другая в *цивилизованных* обществах) о тех днях.

Правда, все уже сказано, но, беру на себя смелость утверждать, мало что *понято*. Убеждением моим движет простое чувство, внятное, я думаю, многим, кто пережил своим сердцем те часы: истина входила во всех нас целых три дня, пик ее — полдень 21 августа, когда ГКЧПисты, как мелкие бесы, окропленные святой водой, потрусили к своим самолетам, чтобы навсегда исчезнуть из нашей жизни. Я знаю людей, для кого это событие явилось высшим пиком счастья. Сам знаю, что более счастливых минут в моей жизни не будет. Вдруг будто солнце пролилось в душу, и тогда показалось не мне одному, а тысячам людей, страдающим за свой дом, что есть в мире справедливость и есть в мире Высший Суд. А потом...

Потом началось странное опустошающее замутнение. Появились политологические концепции, одна другой хлеще. Выдумывали их и те, кто всегда греет руки на народном горе, и так называемые умники, отнюдь не злые люди, достойные уважения. Вдруг выяснилось, что белое или то, что в роковые часы мы принимали за белое, отнюдь не белое, а, в лучшем случае, серое, если не темнее. Уже начали раздаваться истерические крики: «Обман! За что боролись?!» И тельняшки с кронштадтским треском рванулись на груди. Но, может быть, это и есть истина? Сговор Горбачева с ГКЧП или бомжи, защищавшие от нечего делать цитадель российской, еще не оперившейся власти? Ключ здесь простой, он не мною выдуман.

То, что сеет в душах людей уныние, не является истинным.

Чем дальше мы уходим от тех злополучных дней, тем яснее становится наше общее непонимание причин, их породивших. Дело не в корысти пишущих. Мы видим перед собою глубокий кризис политизированного сознания *вообще*. Это, конечно, ужасно весело. И боги, как говорили древние, смеются: наше политическое сознание *не способно* объяснить политические события 19—21 августа в России без того, чтобы не ввергнуть нас в *уныние*.

Но может ли быть *другое* объяснение, не причиняющее «вреда» нашим и без того истерзанным душам?

Может. Приходится признать, что остановка кучкой невооруженных людей моторизованных дивизий, согнанных в великом множестве в столицу, является чудом. Обыкновенным чудом. И никак не иначе.

С этим, конечно, никогда не смогут примириться большинство публицистов. Какие, к черту, чудеса в переходное время? Мы-то ведь все экономисты, политики, логики... Правда, трудно измерить глубину той ямы, в которую нас завели логики и политики. Но обвинения бессмысленны. Повторю поэтому предыдущее утверждение.

Только понятие «чуда» может исчерпывающе объяснить день 21 августа 1991 года.

Кто согласится с этим тезисом хотя бы условно, может продолжить чтение работы. Кого подобное утверждение разъярит, должен отложить ее в сторону. Не стоит тратить время на то, что не является созвучным твоим собственным мыслям или хотя бы интуиции. Все равно, прочитанное не пойдет впрок.

1

Кажется, только русская Богородческая церковь смутно уловила «подземный» метаисторический смысл августовских дней. Один из ее пастырей утверждал, что над Белым домом стоял ангел с обнаженным мечом (Анаэль, Михаэль?), что сама Пресвятая Дева взяла нас под покровительство в те трагические часы. Однако тут же этот пастырь пригрозил слушателям (а выступал он по «Радио

России») что тот, кто не уверует теперь в Пресвятую Деву, будет обречен на муки вечные.

Наивно было бы утверждать, что Православная церковь наша совсем не уловила чудовищный для обывательского уха, космический смысл происходившего. Анафема Патриарха ГКЧПистам — прямое тому подтверждение. Однако историческая традиция не «наговорения о Божественном», а лишь цитирование канонических текстов помешала ей, во всяком случае, пока осмыслить те три таинственных дня.

Не удивительно, что именно церковь попыталась (пусть и робко) бросить *иной* свет на август 91-го. Она не могла поступить иначе. Дело здесь *в датах*, мимо которых может пройти лишь слепой.

Переворот «совпал», день в день, с великим православным праздником — Преображением Господним.

...вдруг кто-то вспомнил, что сегодня
седьмое августа по-старому,
Преображение Господне.
Обыкновенно, свет без пламени
Нисходит в этот день с Фавора...

«И по прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, и возвел на гору высокую особо их одних, и преобразился перед ними:

Одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить.

И явился им Илия с Моисеем; и беседовали с Иисусом.

И при сем Петр сказал Иисусу: Равви! Хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи: Тебе одну, Моисею одну, и одну Илии.

Ибо не знал, что сказать; потому что они были в страхе[1].

И явилось облако, осеняющее их, и из облака исшел глас, глаголящий: Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте. [...]

Когда же сходили они с горы, Он не велел никому рассказывать о том, что видели, доколе Сын Человеческий не воскреснет из мертвых» (От Марка. Глава 9. Стихи 2—9).

Две тысячи лет назад в далекой Палестине трое испуганных людей, не подозревавших еще о том, что именно им предстоит возводить храм новой веры, явились свидетелями странного события: человек, которого они почитали как учителя, «врач», «философ» и «чудотворец», внезапно перестал быть *человеком*, то есть перешел для *них* в иное, невыразимое качество, встретившись не только с умершими пророками, но и с Тем, Имя которого не произносят всуе.

Вот и празднуют две тысячи лет это первое открытие Бога в Иисусе.

Вернее — открытие зрения в бывших рядом с Ним.

Какие странные даты, какие странные совпадения! Путч, «подгаданный» темными правителями нашими к светлому празднику Преображения Господня и чудесным образом провалившийся в эти праздничные дни. Иное время, *иная* политика после путча (в этом сходятся все политологи), «новая эра»... Боги смеются вновь. Теперь уже над ГКЧПистами, не знакомыми с православным календарем. Нас всех в некотором роде спасло то, что Язов, Крючков и К° были атеистами, то есть глубоко невежественными людьми в душевном смысле. Если бы они могли *прочувствовать* (не просчитать) все последствия своего грязного дела, то ни за что бы не решились подгадать его к Преображению. Осеклись бы. Перенесли бы попозже.

Но был в стране еще один человек, чьи намерения чудесным образом «совпали» с великим церковным праздником. Познакомьтесь с ним. Зовут его Горбачев Михаил Сергеевич. Фигура трагическая, перетертая нашими руками до таких дыр, что уже и пишут о нем с какой-то снисходительностью, мол, недалекий человек, чего с него взять... А то еще хуже: коварный коммунист, злой гений, как намекал публично один народный депутат, очевидно, твердо уверенный в том, что после смерти его самого не ожидает ничего, ни ответственности, ни искупления...

Горбачев тоже атеист, о чем неоднократно признавался перед миллионной аудиторией. Однако этот атеист странно наметил свое крупное благое дело в дни того же православного праздника! Я говорю о подписании союзного Договора в Георгиевском зале Кремля.

Нет сомнения, что к этой дате Горбачева подвели явления чисто политические, что с православным календарем он не сверялся. Однако это второе «совпадение», уже с намерениями благими, настораживает.

Наверное, любой математик просчитывает вероятность таких вот совпадений и как дважды два докажет, что в них нет ничего сверхъестественного. Более того, он и доказывать не будет, а лишь брезгливо усмехнется. Есть ведь дела поважнее у него, у математика, а мы же останемся после подобной усмешки с пустотой, которую, словно бездонный колодец, будут стараться наполнить те, кто верит в сговор Президента с ГКЧП, в хитрость Ельцина и в бандитизм защитников Белого дома. Но это и понятно. Каждый ведь по себе судит. Так что удивляться нечего.

Запомним это второе «совпадение», чтобы вернуться к его потайному смыслу несколько позже, и пойдем дальше.

Все дни переворота, за исключением, кажется, 19-го, лил дождь. Только в день похорон безвинных жертв отшумевших событий выглянуло солнце. Погода, по здравому размышлению, испортилась весьма «кстати». Были ведь раньше испробованы механизмы разгонов «проституток и наркоманов», и сработали они, эти механизмы, надо сказать, весьма эффективно. Состоялись потом парламентские и международные расследования, обнаружены были улики — «достоверные» свидетельства применения газа под условным названием «черемуха». Но ведь это газ... В некотором роде, эфир, как выражались в девятнадцатом веке. Вот он есть, а через час (или через сутки) газа нет как нет. Так что обнаруженные улики носили, в основном, косвенный характер.

[1] Это удивительным образом напоминает многих наших публицистов. Тоже «в страхе», тоже «не знают, что сказать». И не говорят, а пишут.

Я говорю о памятных Тбилисских событиях. Газ тогда сработал прекрасно. Нет сомнения, что и в московской ситуации августа 19-го газам должно было придаваться атакующей стороной *решающее* значение. Помню генеральную репетицию путча в марте того же года в Москве. Вошла техника, вошел ОМОН и бензовозы. Ошалевшие женщины с авоськами кричали на улице Горького в лицо солдатам: «Фашисты!» Потом нам заявили, что войска не были вооружены, тогда позвольте спросить, зачем им нужны были противогазы? Я помню пузатые трубки, высовывавшиеся из их сумок. По-видимому, даже тогда, в марте, применение «черемухи» не исключалось. Тем более, в августе.

Однако дождь перечеркнул значение газовой атаки, сделал ее малоэффективной. Еще одна «случайность», называющаяся на другом языке промыслом. Оставался прямой артиллерийский удар по баррикадам и Белому дому. Улики бы в таком случае «вопили», и камни бы кричали. На это ГКЧП не решился.

Конечно, было жаль ребят, мокнувших под дождем. Сознание, ослепленное вероятностью смерти, отказывалось принимать тот факт, что сила, называемая многими «матерью-природой», вступилась в роковые часы за защитников Белого дома, заметно сузив возможности нападавшей стороны.

Но отвлечемся от странных совпадений (их можно насчитать и больше) и зададимся вопросом: есть ли в нашем арсенале убедительная теория или хотя бы сносная концепция, которая могла бы объяснить их, не прибегая к политическому блуду, который сам по себе, как мы уже выяснили, слишком мало дает нашему уму и сердцу?

Я уже раньше применял по отношению к этим событиям термин «чудо». Теперь мне придется объяснить, что я имею под ним в виду.

2

В середине уже почти пережитого нами двадцатого столетия клубится исполинская фигура человека (назовем его пока так), сумевшего внятно изложить на бумаге *внушенную* ему картину мироздания наперекор тяжелейшим обстоятельствам, в которые он попал, наперекор слабому физическому здоровью, наперекор исторической реальности, которая уже тогда (за исключением марксизма) отказывалась объяснить *все*, писать обо *всем*, наставлять *всех*. В самом деле, он был каким-то реликтом, осколком далеких времен, может быть, эпохи Возрождения, а может, еще более ранних. Его система (вернее, не его, а Тех, кто ее *внушил*) отсылала бы нас к средневековью, если бы не отвечала запросам дня сегодняшнего.

Вынутый из небытия в эпоху перестройки, немного полежав на кооперативных лотках, человек этот, похоже, снова погружается в небытие. В самом деле, что с него взять, кроме «деревянных» рублей? Ну, сидел, ну, страдал. Кто раньше не страдал?.. Сюжет для «Пятого колеса», не более. Поэты теперь не модны. Страдальцев слишком много. Помянули в прессе, «отметились», показали по ТВ его вдову и понеслись дальше. Уже не к новым страдальцам, а к новым анекдотам про тех же страдальцев, пусть и не смешным, зато легким, как кукурузные хлопья.

Дело здесь, конечно, не в общей «испорченности», вернее, не только в ней. Для политизированного сознания внушенная ему книга *неудобоварима* в принципе. Ее невозможно читать, ей же ей, невозможно! Утомляешься с первых же страниц. Вот ведь подлость какая! Да еще и издана мелким шрифтом, так что вся тысяча страниц уместилась в триста. Хорошо, что еще на «средства автора», вернее, его вдовы.

Имя сему человеку Даниил Леонидович Андреев. Книга, вышедшая из-под его руки, названа «Роза мира». Тот, кто дочитает ее до конца, а особенно те, чей собственный духовный опыт совпадает с опытом автора, поймут, что имеют дело, собственно говоря, не с книгой в обычном понимании. Это — откровение, посещавшее автора всю жизнь и оформившееся в сталинских лагерях, вмещающее в себя подробнейшую географию постустороннего мира, его историю и борьбу, иерархию светлых и демонических сил, соотношение их творческой и антитворческой деятельности с нашим «материальным» слоем, историческую перспективу далеких пока времен, этику и эстетику. Не все, на мой взгляд, в книге равноценно. Внушенное (то есть являющееся откровением) не поддается оценке, да это и не нужно. Привнесенное самим автором, то есть человеком, поэтом и так далее, менее интересно, но таковое составляет не больше трети общего объема.

Я не являюсь популяризатором чужих идей и откровений. Просто мое собственное видение мира, мой духовный опыт (не сравнимый по «весу» с андреевским) совпадает во множестве координат с уникальной книгой. Более того, Андреевым дан инструментарий, ключ, с помощью которого можно разобраться в волнующих нас событиях с «другого конца», с другой плоскости, которая может показаться безумной и фантастической. Но, может быть, именно она явится для душ человеческих хлебом, как знать...

Чтобы не стеснять собственной свободы, я не буду в ряде случаев ссылаться на Андреева. Мне предстоит также описать некоторые вещи, основанные лишь на моем, пусть скромном, опыте. Тот, кто захочет отделить одно от другого, должен будет самостоятельно погрузиться в материал, таких окажутся единицы, но их усилия вознаградятся сполна. Заранее извиняюсь за то, что сейчас последует изложение наиболее «темного» материала. Но тот, кто хочет видеть дерево целиком, должен разглядеть и корни.

3

Внизу, под нами, в остывших лавах давнишнего геологического буйства Земли есть слой, где обитают несколько неприятные (а точнее сказать, чудовищные) для нашего просвещенного демократического глаза существа. Можно назвать их явлениями, трансцендентными по своей сути, о которых и говорить-то на простом языке бессмыс-

ленно. Потому и приходится «упрощать». Однако эти явления обладают столь чудовищными размерами, а их влияния на человеческую жизнь столь велики, что говорить все-таки придется.

Мое неокрепшее зрение не наблюдало этих существ визуально. Сам автор «Розы мира», насколько я понял, видел чудовище только один раз, в период ленинградской блокады, но даже он, с уже приобретенным трансфизическим мужеством, едва не потерял рассудок.

Существа эти разумны, хотя слово «разум» не вполне обозначает их свойства. Не знаю, есть ли у них язык, по-моему, нет, но вопиют они так, что земля трясется, а человеческие сообщества тут же приступают к политической деятельности. Подозреваю что последнее армянское землетрясение — дело их рук (вернее, лап), но если бы дело кончилось только этим, то человечество давно бы переселилось непосредственно в Эдем. Зовутся они Демонами Государственности или уицраорами.

Собственное имя нашего российского — Жругр. Размножаются почкованием (?), причем новорожденный демон, еще не оперившись, норовит обязательно пожрать сердце своего отца.

У всякого порядочного человека, вошедшего с демоном в трансфизический контакт, возникает только одно желание: «Нужно убить гадину!» Но если бы дело обстояло столь просто...

Слой, в котором обитают чудовища, имеет другое число временных координат по сравнению с нашим, поэтому бурить землю, чтобы повстречаться с ним, бессмысленно. Да и не поздоровилось бы, как сказано в одном романе, этому повстречавшемуся.

Повторяю, я сам не видел их, но видел их тени здесь, на Земле. Как это ни странно, но проявления Демонов Государственности в «материальном мире» связаны не с их гигантскими размерами, как бы выпирающими из иных измерений, а с той любовью, точнее сказать, темной страстью, которую питают эти демоны к нам, людям.

Андреев утверждает, что они видят наш слой «неотчетливо и смутно». Быть может, это и так, но отсутствие у демонов духовного зрения (а только оно способно из их *низа* проникнуть в наш относительный *верх*) компенсируется способностью надевать отдельных людей и даже целые человеческие сообщества себе на лапу, подобно перчатке. Кукловоду ведь не обязательно видеть куклу, достаточно ему стоять внизу, за ширмой и на протянутой вверх руке водить Петрушкой, как ему заблагорассудится.

Когда-нибудь в будущем у человеческой науки возникнет способность материализовать некоторые образы, таящиеся в глубине подсознания. Если этой операции подвергнется кто-нибудь из бывшей депутатской группы «Союз» или, например, какой-нибудь новый радетель государственного суверенитета, то на экране осцилографа возникнет странный паук с головою, напоминающей голову кальмара, имеющей подобие лица, как бывают лица у облаков, с щупальцами, как бы вывернутыми наизнанку.

Нужно заметить, что и тогда облик Демона Государственности будет отнюдь не полным.

Родились они в незапамятные времена, а их рождение было связано с некоей ошибкой, допущенной одним из Ангелов высших иерархий, в сферу обязанностей которого входила трансфизическая защита народа, ему порученного.

Я понимаю, насколько кощунственно звучит само понятие ошибки по отношению к существам, бесконечно превосходящим по своим параметрам нас, смертных. (Вообще-то мы бессмертны, но оставим это утверждение до лучших дней.) Принимаю упрек и сам страдаю от этого. Однако катастрофичность русской истории, как мне кажется, дает повод для ввода этого понятия в наш разговор.

Известно, что Вселенная в своих физических и духовных измерениях (это, в сущности, одно и то же) бесконечно иерархична. Иерархичность человеческого общества лишь скользко повторяет строение «иных миров». Поэтому Силы Света, являющиеся богосотворенными, просто не способны творить дела, связанные, например, с насилием и кровью. И когда наш национальный покровитель, наш ангел, называемый условно Демиургом российского сверхнарода (естественно, что сюда входят не только русские по крови), столкнулся с проблемой физического выживания «порученных» ему человеческих множеств, все существо его, я мыслю, наполнилось болью и сомнением. Русь была терзаема набегами кочевников. Эти набеги в нашем слое, на нашем, так сказать, «этаже» сопровождались разбоем. Но подобные же «набеги» происходили в это время на других «этажах» мироздания, зеркально повторяя события «этажа» нашего. А может быть, это русские междоусобицы являлись отражением «резни», происходившей в некоторых слоях преисподней, именуемой Гашшарвой, разобраться в вопросе «кто кого отражал» сейчас нет никакой возможности. Да это и не нужно. Важен факт взаимосвязи «всего со всем», подтверждаемый ныне и эмпирической наукой.

Над Русью в то время из сил инфернальных не было никого, кто бы непосредственно «отвечал» за ее государственное единство и связанную с ней военную силу. Было, впрочем, одно мглистое образование, называемое эгрегором, разумность которого можно оспаривать. По моему мнению, в существах или образованиях, называющихся эгрегорами, присутствует смутная «суммарная» разумность человеческих множеств, но полностью отсутствует свобода воли и какая-либо самостоятельность в «поступках». Несколько Демонов Государственности, рвущихся к нашим пределам (самый могучий из них — татаро-монгольский), оставляли в бедняге-эгрегоре такие зловещие бреши, что о какой-либо защите народа как целого не могло быть и речи.

И Демиург российского сверхнарода решился на «роковую» ошибку, сделанную раньше Демиургами других сверхнародов. Он санкционировал возникновение из небытия российского Демона Государственности, чтобы тот выполнял свою греховную работу, грызя демонов-агрессоров пришлых народов и отгоняя других, более мелких существ, которые являются сподручными любого Демона Государственности.

«Технология» рождения Демона Государственности столь сложна, что объем данной работы не позволяет остановиться на ней подробно. Тем более что метаисторики знают, скорее, некоторые обозначения сил, участвовавших в процессе, но почти не догадываются о «сущности» этих сил.

Достоверно известно лишь одно. «Теневой» фигурой в возникновении Демона Государственности является Тот, чье имя нельзя произнести, не перекрестившись, особенно к ночи, Демиург санкционирует процесс, то есть снимает некоторые метафизические путы, которые мешают во все остальное время Хозяину Тьмы заниматься беспредельно своим антитворчеством. Следовательно, в любом Демоне Государственности помещено семя абсолютного зла, неискоренимого в принципе на данном историческом этапе.

Но при чем же здесь августовский переворот, спросите вы, не слишком ли на дальнюю дорожку зарулил наш чумовой автор? Нет. Очень скоро мы вырулим на магистраль. Впрочем, все это магистраль и есть.

Точное время инкарнации российского Демона Государственности спорно. Из нескольких предполагаемых дат вероятны две — образование Киевской Руси и времена Ивана III, когда с татаро-монгольским игом было, в основном, покончено.

Можно только предполагать, на что рассчитывают Силы Света в такой беспредельно тяжелой ситуации, когда, кроме Демиурга, народ защищает еще и исчадие слоев. Думается — лишь на частичное просветление этого Демона силами Синклитов, слоя, где пребывают праведники после окончания их мирской жизни. Естественно, что в просветлении сил зла участвуют и более высокие сферы. Нельзя сказать, чтобы это «просветление» принесло благие плоды в недавней истории. Лишь в последние десятилетия праведники и более высокие слои сумели обуздать гордыни американского и германского Демонов Государственности до такой степени, что даже появилась надежда на их, пускай не близкую, трансформацию в иное, уже недемоническое качество.

С нашим же российским Демоном случился полный крах.

Жирея из года в год, из столетия в столетие, он в двадцатом веке после года 17-го достиг такой тяжести и такой величины, что можно только удивляться, почему он не провалился сквозь все магмы к Тому, Кто является его непосредственным хозяином. Доказательства налицо. Где еще, как не в советской России, вы встретите такой раздутый государственный комплекс, таких яростных и доблестных мужей, боровшихся за тотальное подчинение личности, такие спецслужбы, мечтающие о полном контроле над людскими множествами вплоть до отправления естественных потребностей?

Нельзя сказать, что российский Демиург не предпринял решительных шагов по обузданию безумного чудовища. Были снятия санкций, без которых сей Демон, даже вдохновляемый Хозяином Тьмы, не способен к существованию. Такое снятие состоялось в Смутное время. Зверь, кажется, издох, но на его место явился новый, «отпочковавшись» от тела своего отца. Снятие санкции случилось и в конце двадцатых годов девятнадцатого столетия. Демон агонизировал еще век, но благополучно преставился к февралю 17-го. Однако на трон уселось уже такое чудовище, что перед ним два его близких родственника кажутся шаловливыми котятами.

Вот мы и подошли к дням сегодняшним. Даже не особо проницательный читатель может вывести дату, когда наш третий Демон Государственности начал потихонечку сдавать... То есть маразм, как таковой, преследовал его всю недолгую (по трансфизическим меркам) жизнь, однако силы были исполинскими. Иссякновение этих сил стало заметным в начале 50-х годов, в этом не может быть сомнений. Причин этого иссякновения две. Первая: отсутствие всякой «поддержки» со стороны Светлых начал. Более того, после победы над фашистской Германией Синклит и более высокие слои перешли на путь прямой конфронтации с зарвавшимся государственником, все свои силы тратя на просветление... нет, не его (то было уже бесполезно), а нескольких человек, стоявших у политического руля. Первейшим из них был Н. С. Хрущев, совершавший под влиянием этих инвольтаций, туманно улавливаемых его атеистическим сознанием, самые дикие, с точки зрения психологии и политологии, поступки. Он, являясь историческим сталинистом и государственником, забил первый осиновый кол в это самое любимое им государство, поразив Демона если не в сердце, то в пах.

Вторая причина иссякновения мощи Демона еще более фантастична. Российский Жругр в начале пятидесятых умудрился войти в острый конфликт не только с Силами Света (что естественно), но и с самим Хозяином Тьмы. Конфликт этот заслуживает отдельного исследования. Но коли сказано «а», то придется говорить и «б», как бы ни тяжело это было.

На рубеже 50-х Хозяин Тьмы понял, что ему, как и Спасителю нашего скорбного мира, выгодно *объединенное* человечество, и *объединение* это предпочтительно на основе *демократии и права.*

Можно обвинить меня в кощунстве. Можно сказать, что автор отвергает «демократизацию и гласность». Нет, тысячу раз нет! Путь демократии — единственно верный сейчас, но верный лишь в том смысле, что он подготавливает окончание первого исторического периода, в котором живем мы с вами, и вслед наступает другой, с иной материальностью и иными проблемами.

Для спасения мира нужно объединенное человечество. Но и для его порабощения нужно то же. Дьявол, являясь лишь кривым зеркалом Бога, прекрасно это уловил. Вот и начали ему мешать Демоны Государственности, которые тащили мир в разные стороны, вот и пришлось ему приложить свои недюжинные способности, чтобы сковать дикие порывы российского Демона, не уничтожая его совсем, а лишь сужая простор его действий.

Но сам факт существования российского Демона, пусть и с ограниченными возможностями, таил для мира величайшие потрясения, крупнейшим из которых могла бы стать третья мировая война. Нужен был более подготовленный

человек, чем Н. С. Хрущев, с более тонким духовным слухом, который бы довершил начатую в 50-х годах работу. Требовалась небывало раскрытая душа для инспираций Сил Света, которая могла бы воплотить полученные импульсы в логичные и последовательные действия.

Такая душа нашлась. Такой человек нашелся. И совсем уже странно, что нашелся и второй.

4

Когда я пытаюсь окинуть своим внутренним взором загадочную фигуру М. С. Горбачева, когда наблюдаю по телевидению за его реакциями, за его психологией, которые часто говорят гораздо больше, нежели политические зигзаги нелегкого пути, то ловлю себя обычно на двух догадках: первая из них — фатальное раздвоение его физического и духовного обликов. Иногда за его физическим телом заметна тень, то светящаяся неярко, я бы сказал, тускло светящаяся, то почти темная, как вечерний туман.

Вторая догадка, точнее, уверенность состоит в том, что душа этого «атеиста» подготавливалась для сегодняшнего служения не одну сотню лет.

Начнем со второй. Среди эзотерических представлений есть то, которое говорит, что фигуры провиденциальные обычно имеют позади себя несколько жизней, прожитых их душами в отдаленных эпохах, на иных континентах. Провиденциальная фигура, находящаяся в пике своей формы, так сказать, «в духе», в редких случаях смутно вспоминает об этом странном прошлом, чаще всего — нет. Это «воспоминание» требует, как правило, дополнительных сверхусилий духовного свойства, при помощи которых достигается раскрытие глубинной памяти, слуха и зрения. Чаще это происходит у тех, кто посвятил свою жизнь духовному служению; искренняя вера, пост и молитва рано или поздно снимают пелену с глаз.

У других же, например художников или, еще хуже, политиков, внутреннее зрение может не раскрыться совсем. Однако их фигуры от этого не становятся менее провиденциальными.

«Отметина» Горбачева, конечно же, не на лбу, она — в его действиях, в его политическом хладнокровии, которое особенно странно в этой яркоэмоциональной, по-своему страстной личности. Психологический конфликт, который переживает *человек* в нем, по моему разумению, следующий: «физическая» оболочка, в которой сконцентрированы опыт и привычки *этой* жизни (как то — политическая изворотливость, атеизм и прочее), всячески препятствует исполнению им своей провидческой роли. Отсюда «сбои» тактики, политическая непоследовательность, лесть Демону Государственности и, казалось бы, искренняя печаль после того, как своя же рука вонзила в сердце Демона осиновый кол. Но странное дело, все эти шараханья и зигзаги привели столь быстро (в историческом смысле) к однозначному результату, что задаешься вопросом: а было бы скорее без этих «зигзагов»? Думаю, что нет.

Причина здесь — именно в той подготовленной «тени», в том светлом облаке, которое «отбрасывает» его физическое тело и которое находится в теснейшем контакте с Синклитом России. Оно-то, это «облако», и подготавливалось Силами Света на протяжении веков.

Для психолога было бы очень любопытно расчленить осознанное и подсознательное в проводимой М. С. Горбачевым политике. Но это лишь мечта, недаром говорят, что чужая душа — потемки. Разобраться в ней может лишь сам Михаил Сергеевич.

Моему же взору он представляется человеком, которого тянут на «аркане» сверху. «Аркан», если можно так выразиться, накинут на духовную часть его существа, на то самое «облако». «Физическая» же часть (второй, «социально-обусловленный Горбачев) всячески протестует и упирается чудесному движению. И мы видим, во что это выливается: многочисленные «сбои» тактики приводят, тем не менее, к математически выверенной цели, так как стратегию на уровне подсознания (именно там — точка соприкосновения с Синклитом) этот человек чувствует безошибочно.

Таких метаисторики называют не людьми, а вестниками миров горних, и я рад произнести это слово сейчас, в невыгодное для Горбачева время, когда обвинения на него сыплются со всех сторон. Но вестника не должно это тревожить. С главной задачей своего жизненного пути — с уничтожением (добиванием) российского (то есть советского) Демона Государственности — он справился блестяще. Его вестничество даже уловило духовную глубину факта подписания нового Союзного договора, именно поэтому оно и было назначено на праздничные дни Преображения Господня.

Президент, я думаю, знал о готовящемся путче. Знал неотчетливо, недостоверно, но на уровне подсознания — уверенно. И подсознание его, находящееся в соприкосновении с Синклитом, подсказало единственно верный, но крайне рискованный ход — дать нарыву прорваться самому, в свою очередь готовясь к решительному бою и не мешая демократической стороне укреплять свою политическую силу.

Что было бы с Горбачевым-человеком, решись он на радикальные шаги, скажем, на годполтора раньше? Публицисты говорят, что ничего бы не было. Я в этом не уверен. Мне представляется, что еще достаточно сильные тогда структуры КГБ и МВД просто смели бы этого вестника, как сор, и Синклиту пришлось бы начинать многолетнюю работу почти с самого начала.

Факт «подсознательного знания» Горбачева о предстоящем путче был сразу, в первый же день «пойман» нашим народом, и лишь потом оформился под перьями политологов. Факт такого «улавливания» отраден, он говорит о том, что у народа, при всей его измученности, еще сохранился внутренний слух. Я был в тот день в одном провинциальном волжском городке. Помню, как какаято «баба» с авоськой при общем молчании небольшой толпы доказывала, что поскольку путч устроили ставленники Президента, то, значит, и он здесь каким-то образом замешан, что верить ему не надо, а вот Ельцин не подведет, этот «свой», поскольку путчисты — не его друзья. Картина, в целом, искаженная, но по исходным импуль-

сам — истинная. Публицисты наши, еще более смазав это туманное «улавливание» при помощи формальной логики, нарисовали картину прямого сговора Горбачева с ГКЧП. По-видимому, нет ничего более ошибочного, чем формальная логика.

Что же теперь делать этому вестнику? Жизненная цель достигнута, пути для новой жизни расчищены, препятствия в виде тоталитарных структур убраны. «Доиграть» до конца и тихо сойти в могилу?

Нет. Есть у вестника еще одна задача, едва ли не более крупная. Она заключена в открытии духовного зрения, глубинной памяти и слуха. В случае если эта задача достигнута до окончания земной жизни, миссия вестника в *этом* мире продлевается и он получает как бы новое назначение. Для Горбачева это значило бы слияние его «тел» в одно целое, прекращение «двойственности», когда бы Синклит и стоящие за ним сферы были бы внутри него на вполне *осознанном* уровне, и он был бы в них как в состоянии сна, так и в состоянии бодрствования. Задача в самом деле непосильная! Но для вестников, в редких, правда, случаях, решаемая.

Сейчас мы видим Президента страдающим. Горе, переживаемое его «физическим», социально-обусловленным «я», велико. Но не надо отчаиваться. Это горе — благо для души при том лишь условии, что оно не перейдет в уныние. Уныние — тягчайшая стена для духовного зрения, прорвать эту стену не дано почти никому.

Думаю, что лет через пять-десять, если земной путь не оборвется раньше, этот вестник сможет открыть в себе глубинную память. С глаз спадет пелена, и «неба содроганье», как и многое другое, станет внятно ему, как внятны сейчас якобы тяжелейшие социально-политические перспективы. «Не нужно драматизировать», ведь «процессы пошли». Нужно для начала хотя бы отказаться от декларируемого вслух атеизма не в смысле принятия деятельности всех церквей (он уже это сделал), а в смысле устройства собственной души, признания *чудесности* хотя бы последних событий.

Поскольку мы имеем дело с фигурой провиденциальной, то, смею утверждать, не вправе требовать от нее ухода с политической арены. «Вражду его пусть тот рассудит, кто слышит праведную кровь». Не нашего ума это дело и не в нашей компетенции. Если не хватает порядочности, то пусть хотя бы хватит осторожности. Он будет на политической арене столько, сколько того потребуют обстоятельства.

Но перейдем к другой фигуре, не менее, в известном смысле, замечательной.

Он теперь на виду этот большой, чуть грубоватый человек, опрокинувший своим стремительным движением вверх все представления об иерархической власти, испытавший горечь поражений, срывов, среди которых и одного достаточно, чтобы отправить его как политика на заслуженный (или незаслуженный) покой.

Это отмечали многие. Так называемые поражения, компрометирующие ситуации шли лишь ему на пользу, укрепляя, как это ни странно, его авторитет. Объясняют это обычно следующими обстоятельствами, которые оба, по моему разумению, являются фантастическими. Обстоятельство первое: мы живем в дикой стране, народ которой глубоко некультурен, ему все равно, что там политик вытворяет, лишь бы он был «свой» (то есть, «дикий», как и все) и стоял бы в оппозиции к существующей власти. В общем, народ дурак. Может, конечно, он и дурак. Только чутье его, как мы уже выяснили, разительно сильно. Вообще мы, кажется, даже к странам третьего мира не применяем в своих мыслях эту этикетку. К своей же родине приклеиваем направо и налево. «Дикие» — это с такой-то духовной культурой и историческим опытом? «Дикие» — прошедшие сатанократию большевизма и не растерявшие до конца нравственного чутья? «Дикие» — это с нашими-то научными разработками, с нашими программистами, которые на Западе ценятся не ниже «своих»? Возьмите крупнейшие достижения научной мысли XX столетия: радио, телевидение, аэронавтику, космонавтику, генетику, ядерную физику, теоретическую математику — в каждой из них есть весомый российский вклад. О гуманитарной мысли говорить не стоит, ее «взлеты» признаны во всем мире. Одного этого перечисления достаточно, чтобы похоронить термин «дикие» как можно глубже.

Объяснение второе: тот, кого я назвал «большим человеком», на самом деле, крайне хитер. Он точно просчитывает, что идет на пользу его авторитету, тем более что у него под рукой американские консультанты (по-видимому, с копытом). Это они посоветовали ему не являться на теледебаты, ибо после каждого из них рейтинг претендента на президентский престол падал. Это он сам себя искупал в реке, так как народу ближе образ «пьяненького», ведь недаром говорят: «Пьян да умен — два угодья в нем». Народ-то ведь сам, в смысле купанья с осоловелых глаз, не дурак, это он простит и, более того, оценит.

В общем, гипотеза почти *сатанинской* расчетливости Б. Н. Ельцина (как вы догадались, я говорю именно о нем) не выдерживает критики. У нас есть документальные фильмы, запечатлевшие его в узком «интимном» кругу (режиссер этих лент А. Сокуров), где нашему герою нечем «прикрыться», где его психология отчетливо видна внимательному глазу. Выясняется, что этот человек даже *слишком* искренен для действующего политика, *слишком* открыт (едва ли кто из «расчетливых» отважится говорить перед камерой о болезненно проведенной ночи), *слишком* прямодушен. Возникает ощущение, что Ельцин, вследствие этих качеств, совершенно обречен на поражение, и это чувство точно передано режиссером.

Однако *вопреки* очевидному поражению этот «плоский популист» идет все дальше и дальше, укрепляя и преумножая собственные силы. Объяснение здесь лишь одно. Конечно, его *ведут*, и ведет его Тот, кому так или иначе повинуются все в подлунном мире.

Провиденциальная роль Б. Н. Ельцина не вызывает сомнений.

Я думаю, что душа его, как и душа Горбачева, в целом открыта для инвольтаций Сил Све-

та. Однако мне представляется, что такая «открытость» носит несколько иной характер. Если над душой его прошлого оппонента Синклит трудился несколько сот лет, то с душою Ельцина подобного не происходило по той простой причине, что Ельцин живет... лишь в первый раз.

Есть на земле гармонические целостные личности, не отягощенные опытом прошлых жизней, пусть и находящимся в подсознании, для которых, в общем-то, все легко, все доступно, все поправимо. Души их только что «упали» из блистающего мира, где они, давясь детской радостью, общались с ангелами и с некоторыми другими существами светлой направленности. Такой душой был, например, Моцарт.

Сравнение Моцарта с Ельциным смехотворно, даже идиотично, скажут многие. Я и сам с этим соглашусь. Добавлю только, что я не оцениваю *качества* этих двух несравнимых личностей. Я лишь описываю их природу с точки зрения метаисторика.

Здесь уже не нужно силам Света «накидывать аркан», как это происходит с Горбачевым, здесь можно непосредственно «входить вовнутрь».

Когда перед моим мысленным взором проносятся события тех роковых ночей, среди хаоса и наворота фактов, настроений, догадок меня преследует неотступно странно молодеющее лицо Ельцина.

Я не стоял тогда у Белого дома, не был в Москве физически, но явственно видел из моего далека друзей, дождь, гнутый металл на мостовой и столп яркого света, который низливался с почти невидимых небес. Если бы тогда у Белого дома появились специальные научные приборы, они бы подтвердили этот свет, эту энергию «материально». Свет лился как на непосредственных участников защиты российской цитадели (отсюда — теперешняя тоска по тем тревожным ночам), так и на ближайшее президентское окружение. В Ельцина же этот «свет» вошел непосредственно внутрь.

В нем — причина безумной решительности в *заведомо* проигрышной ситуации, когда нет ни оружия, ни законов, ни Горбачева, ни людей. (Мы забыли, что в целом защитников у Белого дома было непозволительно *мало*, на это обратили внимание зарубежные корреспонденты, в частности, корреспондент журнала «Ньюсуик». Отсюда — количество совершенно бесплодных законов, которые вдруг (еще одно чудо!) почти заработали, оказав, во всяком случае, гипнотическое влияние на членов ГКЧП. Они были ими задавлены, эти члены, они окаменели, как каменеет кролик под взглядом удава. Отсюда — странная радость, так или иначе прорывающаяся в невыносимых обстоятельствах. Я помню интервью Хасбулатова в первую, кажется, ночь, где он, со всегдашней своей усмешечкой, назвал вице-президента, премьер-министра, министров обороны и КГБ — «бывшими». Причем это было сказано слишком естественно для психологического блефа.

Руцкой вообще вне комментариев. Иногда казалось, что именно этот Марс (в глубоком астрологическом смысле) и затеял всю катавасию, чтобы вновь очутиться в своей тарелке. Ельцин же нанес главный удар, суммировав силы, «подпиравшие» его со всех сторон. Чудовище, названное российским Демоном Государственности, уицраор Жругр Третий, лишь ужаленный Хрущевым, был обескровлен первым союзным Президентом и добит в полдень 21 августа не дрогнувшей рукой Президента российского.

5

По свидетельствам очевидцев, дни февральской революции 17-го были ознаменованы странной «духовной» тишиной, не замутненной еще ни анархией, ни разбоем. На это указывает и Д. Андреев. Радость народа, сбросившего режим, не способный вывести страну из кровавой бани мировой войны, была не отягощена сомнениями. Для целого поколения, быть может, эти минуты явились истинным пиком счастья, не достижимого в последующие годы.

Метаисторизм объясняет «счастливую тишину» пустым подземным престолом, когда старый Демон Государственности повержен, а новый еще не приступил к своим обязанностям.

Такая радость настала и в конце века, 21—22 августа 1991 года. Ее еще долго будут помнить. Не все возвратятся в свое прежнее состояние. Большинство впадет в депрессию и отчаяние, меньшинство начнет осмысливать происшедшее с духовной точки зрения и доберется до аналогичных причин (я уверен в этом), каким и посвящена данная работа.

Но параллельно общей радости, которая продлилась не больше недели, подспудно начала возрастать в душе неясная тревога. Первые толчки ее вылились, кажется, в совершенно бесполезное беспокойство о том, как бы победа демократии не привела к «охоте на ведьм». Хотя по здравому уму ясно, что для подобной охоты требуется не только желание (оно, быть может, и присутствует), но социальная энергия, вдохновенное ослепление, которого в данный момент не может быть у усталого, «вялого» с энергетической точки зрения народа. Потом, в который раз, соткался навязчивый призрак гражданской войны. Для нее, правда, существует больше предпосылок, но опять же отсутствует «вдохновение» (во всяком случае, на территории РСФСР). Как-никак исторический опыт, живущий на уровне ген, предостерегает.

А тут еще окружение Ельцина выдвинуло территориальные претензии к другим республикам. Самостийная Украина встала на дыбы, и пошло, и покатилось... Недавняя радость приобрела сомнительный характер, о ней уже и не вспоминали. Начали гадать и пугать друг друга новым переворотом. В общем, нас настигла такая тина и духота, что, как писал когда-то великий русский прозаик, «даже детское сердце устало».

Но для меня главным шоком во вновь наступившем сумраке было *замутнение* облика Ельцина, «угасание» черт, окаменение их.

Конечно, сказывалась непомерная физическая нагрузка. Но, вкупе с заботами о новой российской *государственности*, причина подобного замутнения может быть совершенно другой, гораздо более драматической и опасной для будущего.

Дело в том, что выражение, например, человеческих глаз, цвет лица, характер морщин, по метафизическим представлениям, может диктоваться не только *внешними*, видимыми любому глазу, причинами. Под ними подразумевается нечто большее, например, некоторые *сдвиги*, некоторые события в подземных и надземных слоях, которые оказывают влияние на данного человека. Астрология, эта поп-музыка эзотерии, азартно разработала целую систему, где даже физиологические особенности конкретной личности (например, хромота) увязываются с инвольтацией планет и созвездий.

Раньше, когда союзный парламент еще дышал, когда его возглавляла интереснейшая, с метафизической точки зрения, личность, через которую можно разглядеть диффузию некоторых подземных слоев, я внимательно вглядывался в лица депутатов, принадлежавших к противостоящим политическим группировкам. Напрасно думают, что их отличали только различные, в политическом смысле, действия и заявления. Их отличала физиология, это самое интересное. Скрипучую «несмазанность» депутата Сухова, например, никогда не спутаешь с подвижной уверенностью Травкина, что подобен бильярдному шару, пущенному мастерской рукой в лузу. Сероватый цвет лица, рельефный характер кожи, количество бородавок и, главное, угрюмая торжественность — эти черты нашего *правого* фланга, наших ярых государственников, как говорится, вопиют. Их формируют не только *вредность* (в духовном смысле слова) любых политических прений вообще, их инспирирует тот, кто дает силу любому «государственнику», кто раздувает эту страсть, чуть ли не превышающую страсть любовную,— российский Жругр, Демон Государственности.

Боюсь, что после роковых дней с Ельциным произошло следующее.

Душа его, прежде открытая и направленная на инвольтацию из Синклита России, вдруг уловила на неосознанном уровне, что и под землей произошло нечто важное, поважнее, быть может, смерти ненавистного Жругра. Так бывало в детстве: режешь лопатой дождевого червя (этого не следует делать никогда), казалось, убил, разрезал, ан нет... Две или три части его вдруг начинают извиваться и жить своей собственной жизнью.

Подобная же картина произошла *внизу* и в августе. Старик демон издох, но за престол начали драться его жадные неоперившиеся сыновья, которым удалось «отпочковаться» от дряхлого тела незадолго до его полной гибели. Грызя и шипя друг на друга, чувствуя, что эта драка не кончится ничем, они начали расползаться кто куда. Один подполз под Малороссию, где его с почетом приняли человекообразные мухи и сразу же нарядили в просторный хитон, напоминающий казацкие шаровары. Другой...

Но я не буду описывать ни другого, ни третьего, чтобы не унижать священный суверенитет независимых республик, нет, извините, государств. Пусть Украина не обижается, что под ней мой придирчивый глаз обнаружил каких-то человекомух. Они, эти человекомухи, есть и под Россией, даже отдельные, наиболее наглые, начали уже выползать на поверхность.

Опишем кратко того жругрита, который остался непосредственно под нами, быть может, даже и под Москвой. Он полосат, но издалека его окраску можно признать за конопатость. То, что он нагл, не вызывает сомнений, но наглость его своеобразна и по-своему обаятельна. Дело в том, что он всячески открещивается от какой-либо связи с умершим отцом и уже придумал одну фантастическую теорию, которую, при определенных обстоятельствах, запустит в умы своих человекоорудий. Согласно этой теории, наш *полосатенький* вовсе не сын почившего в бозе Демона, а сын того, другого, который всю свою жизнь находится в интимной духовной связи с домом Романовых.

Якобы именно тот, давнишний Демон (тоже ведь гением не блистал!) и отпочковал нашего героя, но, поскольку всех оттеснил *багровый* подлец с налитыми глазами, самовольно занявший подземный трон в октябре 17-го, то нашему *полосатенькому* все это время, почти 70 с лишним лет, пришлось отсиживаться в одной геологической щели под Свердловском, время от времени напуская оттуда ветер, который и достигал наших умов в виде кратковременных монархических антициклонов.

В доказательство фантастического тезиса *полосатенький* предъявил человекомухам свой окрас, скинув перед ними красноватый хитон, в который он до этого рядился. Человекомухи ужаснулись и вспомнили, что точно такая конопатость была и у старика, загнувшегося в начале века[2].

Нельзя сказать, чтобы сам Хозяин Тьмы, наблюдая за таким спектаклем, был бы особенно счастлив. Как мы отметили ранее, в его задачи не входит сейчас расчленение человечества на множество подземных династий. Все идет к тому времени, когда подземный отец (точнее, лжеотец, антибог) станет *единым* для всех народов, населяющих Землю. Вследствие этого он сейчас выжидает. Если комедия лженаследника зайдет слишком далеко, то не исключено, что Хозяин выбросит его вон, как смятую кожуру, за пределы всех мыслимых слоев и измерений.

Я пишу эти строки в то время, когда российский Президент отдал приказ о введении чрезвычайного положения в Чечено-Ингушетии. Сей факт лишний раз подтверждает то, что беда ходит рядом со счастьем. Когда работа появится в печати (если вообще появится), то последствия чрезвычайной акции станут видимыми всем. Возможно, и удастся обуздать генерала Дудаева, который своими «возвышенными» порывами может отбросить регион к эпохе Николая Пер-

---

[2] Теперь любой из нас может видеть этого жругрита воочию: новый российский герб изображает «орла», двуглавость которого естественна лишь для исчадий Ада и жертв Чернобыльской катастрофы. Быть может, катастрофичность русской истории в прошлом отчасти связана с демоническим характером герба. В этом смысле Серп и Молот более безобидны, являясь всего лишь масонским геральдическим знаком.

вого. Но после российского ответа вряд ли умиротворятся те, кто ослеплен национальной идеей. Наоборот, хворост насилия со стороны «старшего брата» заставит костер полыхать еще ярче, и все мы откатимся к той же эпохе — к войне с Шамилем, столь блестяще описанной Львом Толстым[3].

Любые политические просчеты для метаисторика кроются в человеческой душе, в ее открытости тем или иным трансфизическим колебаниям. В описанном случае мы наблюдаем драматическую картину — в душу вестника начали «вползать» колебания подземного слоя, то есть гримасы молодого Демона, который тщится (думается, напрасно) стать преемником самодержавного отца.

Не хочу описывать всех последствий, если подобные «колебания» претворять в политические действия. Это, конечно, уже не открытость души, а скорее, большая пробоина, которую следует латать всеми мыслимыми (и немыслимыми) способами. Силы Света этим сейчас и заняты. Однако и со стороны Ельцина должны последовать внутренние шаги, ведущие к прозрению на уже, так сказать, бытовом, рациональном уровне. Его «суеверие», в котором он признался телезрителям, может стать тем первым шагом, за которым последует горная лавина,— обвал прежних материалистических представлений и замена их другими.

Я был бы слишком большим романтиком, если бы утверждал, что вероятность такого «обвала» велика.

Что же тогда делать всем нам, чем жить, как не впасть в уныние во времена «замутнений» даже светлых миссий? Чтобы ответить на этот вопрос, следует возвратиться к самому началу данной работы и немного повториться.

6

Мы уже отмечали, что путч и поражение его совпало по датам с крупнейшим православным праздником — Преображением Господним.

Сейчас, когда мы рассмотрели некоторые метафизические явления, имеющие отношение к описываемым событиям, нам следует коснуться *главного*, ради чего и писалась данная работа.

К сожалению, это *главное* почти нечем обосновать. Если часть предыдущих утверждений еще подпиралась немногочисленными «костылями», то здесь и подпорок нет. За исключением разве общей «чудесности» описываемых событий, главное из которых — победа *безоружных* и *слабых* над оружием и силой. Тот из читателей, кто в той или иной степени согласен с такой трактовкой августовской драмы, наверное, примет *главное* с наименьшим скепсисом.

Оно состоит в следующем.

В двадцатых числах августа 1991 года произошло космическое событие, не имеющее в ближайших столетиях никакого аналога. Тот, кто две тысячи лет назад прошел по пыльным дорогам Палестины, *спустился* в пограничный с нашим миром духовный слой.

По-видимому, это был слой Синклита России.

Последствия такого *схождения* и явились главной причиной августовской победы, той ослепительной радости первых дней, которую трудно описать. Благодаря приближению к нам Спасителя Мира, был окончательно повержен в прах кровопийца, на счету которого горы человеческих трупов, целые поколения, повинные лишь в том, что недостаточно ясно видели опасность, исходящую от последовательно претворенной в жизнь государственной идеи. Было уничтожено подземное чудовище, которое, кроме всего прочего, попустительствовало инкарнации на земле существа, известного нам под именем И. В. Сталина. Был ликвидирован *искус* для других народов, тех, кто таил в своей душе иллюзию решения всех проблем путем усиления роли государства. Наконец, была дана острастка для других Демонов Государственности, в частности, для Стэбинга, уицраора Соединенных Штатов, который еще до этого подвергся мощному «облучению» из ближайших к нам духовных слоев.

Для России это событие значит еще и то, что ее многочисленные счета *закрыты*, грехи *прощены* и впереди уже нет непреодолимых завалов.

7

Наш путь прекрасен по открывающимся возможностям. Наверное, легкомысленным безумием звучит подобное утверждение в дни, когда у булочных выстраиваются длиннющие очереди, когда экономически и *логически* мы все, казалось бы, обречены. Но еще большим легкомыслием явилась бы уверенность, что сошествие Спасителя в пограничный с нами слой автоматически устранит все драмы и конфликты.

Нет. Это было бы *отрицанием* человеческой свободы, свободы нашего выбора, на что может решиться только дьявол, но никак не Бог.

Не следует также забывать о все возрастающем противодействии Христу Того, чье неизбежное пришествие предсказано Иоанном Богословом. К подобной нерадостной перспективе мы вернемся несколько ниже. Сейчас же рассмотрим ближайшую к нам этак на сто лет вперед.

В предстоящий век от нас потребуются гигантские усилия духа, впрочем, горячо поддерживаемые всеми небесными слоями. Ещё бо́льшие усилия понадобятся от политиков. Трудно требовать от вождей обязательного раскрытия глубинного зрения, это почти никому не под силу. Но потребовать не кормления отпочковавшейся подземной гадины, которая претендует на роль нового Демона Государственности, мы вправе, более того, обязаны. Это «ограничение рациона», а еще лучше «голодный паек» не означает *всецелого* отмирания государственных образований. Это означает лишь *ненасильственный* политический курс, блистательно остановивший насилие в августе 91-го. Уверен, что и национальные проблемы мы сможем решить подобным путем. Нуж-

[3] Сейчас ситуация разрядилась, но я решил не исключать этот абзац из работы.

но дать очередной «Чечено-Ингушетии» перебродить. Если она сама утрясет свои национально-государственные проблемы, то, как говорится, в добрый путь. Если нет, то Россия *всегда* примет ее под свое пусть и обветшалое, но все-таки большое крыло. Возожность насильственных действий (кажется, подземный змей вздрогнул) должна рассматриваться лишь в случае притеснения русскоязычного населения. Возможность же вхождения «малого» народа в Россию должна обуславливаться *просьбой* об этом, то есть добровольным согласием со стороны «малого» народа. Были ведь подобные прецеденты. С Грузией, например, или с Украиной времен Богдана Хмельницкого. Трудно ждать, ох как трудно! Легче одним росчерком пера ввести туда армию и р-раз... на многие годы заглушить добрые семена, поддержав сорняки.

Если мы справимся со своими национальными проблемами, то справимся и с экономическими. На счастье мы не обречены, но, повторяю, непреодолимые препятствия убраны с нашего пути. И если мы не воспользуемся благоприятной метафизической перспективой, то, боюсь, перестанем принадлежать к человеческому роду во всех смыслах. Следует также иметь в виду и то обстоятельство, что демонический лагерь сейчас раздроблен, что там возник серьезный конфликт между Демонами Государственности и их Хозяином, тянущий мироздание в разные стороны. Богатыми, как Америка, мы вряд ли станем, да это и не нужно. Но все условия для жизни *достойной* мы имеем, я в этом убежден.

В ближайшие сто лет мы станем богаче. Контакты с развитыми странами будут становиться все более тесными, возникнет коллективный военный пакт, который будет называться уже не НАТО, а как-то по-другому, куда и войдет Россия с частью бывших своих сателлитов. Президентская должность *союза* (он в той или иной степени будет существовать на территории бывшего СССР) будет заменена на должность канцлера. Ко второй половине XXI века, а может, и несколько ранее, существенно сгладится трагическое противостояние христианской и мусульманской церквей. Азия постепенно подтянется по уровню жизни к развитым странам Европы. Одна лишь Африка и часть Латинской Америки будут влачить относительно «жалкое» существование, однако обширные финансовые «впрыскивания» почти что единого человечества существенно облегчат их бремя.

Состоится и так называемый «межгалактический» контакт с иной цивилизацией, вернее, человечество по своей близорукости примет этот контакт за таковой. Он, как это ни странно, не добавит почти ничего в духовном смысле, а в смысле утилитарном выяснится, что подобные технические «новации» разрабатывались и на Земле, но были по каким-то причинам отложены и забыты. Позднее станет известным, что пришельцы явились отнюдь не со звезды, а из толщи земных слоев, но будет, как говорится, слишком поздно, чтобы что-либо поправить. Узнаются они по обилию технических ухищрений, так как для существ высших технология практически не нужна, то есть она существует лишь в глубинно-духовном смысле. По обилию так называемой «техники» распознаются, в частности, «нижние» и «верхние» миры.

Одновременно с этим на Земле, а точнее в России, укрепится одно значительное духовное явление, о котором я скажу в самом конце.

Наконец, к исходу XXI века произойдет странное событие — домашние животные, просветляемые человечеством на протяжении тысячелетий, заговорят. Можно представить, сколько милой чепухи они нашепчут своим удивленным хозяевам! Это будет знамением, само по себе говорящим о приближении исторического периода, когда извечная борьба Добра со Злом вступит в свою заключительную стадию. Период этот придуман не мной и описан столь блистательно, что мне, по существу, и добавить нечего. Поделюсь лишь несколькими соображениями.

То, что человечество *устанет* и уже *устает*, не вызывает сомнений. Доказательств этому много. Прежде всего,— пользование духовными и физическими суррогатами по принципу: срываем то, что *ближе* висит, хватаем то, что *рядом* лежит. «Простота» в этом случае — спутница дьявола. Это касается не только разграбления природных ресурсов. Это характерно и для духовной области, как-то: непопулярность религиозной мысли, засилье политологии, предпочтение, отдаваемое масскультуре, которая легка для усвоения, но пуста по «каллориям и жирам», языческий интерес к сексу при отсутствии «страстного напряжения», так как подобное «напряжение» требует чувственно-физиологической силы, совсем почти исчезнувшей. То есть не только любовь, но и «бурная страсть» становится явлением довольно редким.

В целом можно сказать, что нынешний человек как на Востоке, так и на Западе *простоват*, то есть утилитарен духовно и слаб, несмотря на накачанные мышцы, физически. Цивилизация делает все, чтобы продлить ему бренные дни, и после победы над СПИДом не останется ничего, кроме скуки, что может преждевременно загнать в гроб. К испорченной окружающей среде человечество в целом приспособится точно так же, как приспосабливаются рыбы к нефтяным пятнам: ценные породы исчезают, зато мелкие да юркие остаются на плаву.

Тогда, вероятно, и явится Он, чью примету составляет известное трехзначное число, истинный *объдинитель* человечества. В конце своего долгого правления Он загонит людей в такое болото, из которого они смогут выбраться, лишь пройдя в посмертии слои Чистилища и магм.

Мне почему-то представляется, что Он будет прежде всего великим поэтом, написавшим более шестисот стихотворений. Это, конечно, наивно и как бы мелковато для Анти-Бога, но то, что через Его смрадные уста измельченное слово обретет обманчивый блеск и *темную* силу, не вызывает сомнений.

Его пришествие, тиражированное средствами массовой коммуникации по всей планете, будет означать начало Последнего времени, которое, однако, не разрешится Концом Света в ортодоксальном смысле.

То есть Анти-Бог вместе с извращенным под-

ростком, в которого превратится большинство людей, будет сброшен Спасителем туда, откуда он и явился, со всеми вытекающими отсюда последствиями. От этого события Преисподняя как бы треснет, начнет мельчиться и раскалываться, выпуская сонмища обезумевших демонов под лучи духовного света. Некоторые из них растают, как снег, другие преобразуются в существа светлой направленности. На Земле же, в нашем слое жизнь продолжат те, кто не поддался искушениям Анти-Бога и другие, «сошедшие с небес» братья мирового Синклита. Постепенно к ним «подтянутся» и грешники, искупившие в преобразованной Преисподней свои грехи.

Более или менее счастливая развязка исторического процесса станет возможной еще и потому, что до наступления Последнего времени некоторые обитатели подземных цитаделей, не люди, а те, чье могущество пока невозможно переоценить, вдруг подвергнутся интенсивному духовному облучению. Причем источник этого облучения будет находиться не только в небесных сферах (на уровне Синклита и выше), но и непосредственно в нашем «материальном» слое.

Виновником такого «облучения» станет новая ветвь христианской церкви, возникшая в России, которую ортодоксы будут называть еретической, но которая сыграет отведенную ей роль в предотвращении Конца Света в «полном объеме».

Днем ее рождения будет считаться 21 августа 1991 года.

Адепты ее поставят перед собой следующие цели: первая — объединение всех наземных церквей в единый духовный храм на основе полученного Откровения. Это навряд ли удастся сделать, но успехи на подобном пути будут значительными. Часть «еретического» учения проникнет в католицизм и встанет там наравне с «ортодоксальными» истинами.

Другая цель будет совершенно безумной: изгнать дьявола из самого дьявола. Сделать это также не удастся, но демоническая рать будет «смущена» и Конец Света, так сказать, смягчен.

Через деятельность этих новохристианских смертников (судьба их, в физическом смысле, незавидна) сбудется пророчество о России, так часто звучавшее в девятнадцатом веке. Ее *особая* судьба скажется не столько в кровавых революциях, сколько в предстоящем духовном единоборстве с Силами Тьмы, которое, кстати, будет почти не оценено «массовым человеком».

Это кажется романтическим бредом, тем более что у автора нет «логических» доказательств такого вот будущего.

Остается проверить все это эмпирически, наблюдая из своего посмертия за делами, творящимися на Земле. Как знать, может быть, существенная часть из сказанного здесь осуществится.

А если нет, то я все равно счастлив. И к этому счастью призываю всех своих друзей, известных и неизвестных, а также оппонентов, согласных со мною хотя бы в частностях.

Мы дожили, как умели, до предпоследних времен, когда исторические события происходят на уровне мистерии. Переворот 19—21 августа в России мистериален и окрашивает драматическое будущее наше в соответствующий цвет. Быть свидетелем и участником таких времен — разве это не чудо?

Большего счастья не пожелаешь и святому.

Ноябрь 1991 г.

Анатолий Добрович

Паранойя как среда обитания

1. Вступление в тему

Слова «параноик», «паранойя» используются средствами массовой информации главным образом для того, чтобы подчеркнуть, что описываемое выходит за пределы психической нормы. Например, когда Каддафи называют параноиком, подразумевается, прежде всего, что его место — в психиатрической больнице. Когда о массовом самоубийстве в Гайане или о бесчинствах «стражей ислама» говорят как о коллективной паранойе, имеют в виду внезапный приступ сумасшествия, охвативший толпу, казалось бы, нормальных людей. Тем самым паранойя заносится в рубрику курьезов и несчастных случаев: бывает, что и сумасшедшие правят государством; бывает, что и целые народы впадают в безумие. Следовало бы, на мой взгляд, рассмотреть и другую версию. Что, если параноики во все времена — едва ли не обязательная фигура на шахматной доске социальных взаимодействий, а массовое помешательство не случайность, а закономерность?

Слово «паранойя» происходит из древнегреческого para — около и noos — разум, то есть может быть передано по-русски как «околоумие». Нелишне иметь в виду, что сходные выражения «параноид», «параноидный», «параноидальный», строго говоря, синонимами паранойи не являются: клинически они обозначают ее далеко зашедшую форму, ее последующий этап; впрочем, об этом — ниже. Что же касается определения понятия паранойи как таковой, то здесь дело обстоит не так просто, как хотелось бы.

В современном психиатрическом словаре паранойя описывается как постепенно нарастающая охваченность индивида «систематизированным бредом» — при отсутствии галлюцинаций и сохранности интеллекта. Это определение начинает немедленно расплываться, как только мы обращаемся к лежащему в его основе понятию бреда (в том же словаре). Последнее заслуживает цитирования: «Ложное убеждение, прочно установившееся вопреки тому, что оно противоречит социальной реальности». И тут возникает трудность.

Разделяя подобное суждение, а оно в ходу более ста лет, вы как бы утверждаете, что вам известно, как отличать убеждения истинные от ложных. На самом деле известны лишь правила логического вывода из имеющихся посылок. Однако, оглянувшись на определение паранойи, мы видим, что применительно к ней декларируется как раз сохранность интеллекта, то есть наповрежденная способность к логизированию. «Систематизированный бред» — это соединение идей, не только не противоречащих одна другой, но, наоборот, логически одна другую поддерживающих. Действительно, при паранойе, согласно опыту клиники, долгое время может не нарушаться ни один из законов логики, «кроме» закона достаточного основания. Стало быть, находя убеждения пациента «ложными», вы выдаете себя за инстанцию, определяющую достаточность или недостаточность оснований, на которых покоятся его выводы.

Далее, вы также делаете вид, что «социальная реальность» предстает перед вами во всей полноте очевидности — как реальность дерева за окном или собеседника в кресле напротив. Безапелляционность подобной позиции, вероятно, все же ощущается авторами словаря и побуждает их к уточнениям. «Хотя несомненно, — продолжают они, — что некоторые суеверия и религиозные верования удерживаются вопреки недостатку подкрепляющих свидетельств, такие культурально обусловленные концепты не рассматриваются как бредовые. Что характерно для бреда, это то, что он не разделяется другими; скорее он есть идиосинкратическое и индивидуальное искажение представлений и интерпретаций. К тому же он представляет собой болезнь мышления, в достаточной степени мешающую функционированию субъекта, поскольку в сфере своего бреда он более не разделяет с другими людьми консенсуально ратифицированную реальность» (Там же. При переводе с английского пришлось сохранить лексическую замысловатость текста.)

Если так, то Николай Коперник определенно должен быть зачислен в параноики. Его взгляд на Вселенную не был очевидным образом «культурально обусловлен» и шел вразрез с «консенсуально ратифицированной» птолемеевской реальностью. Как психиатр, около тридцати лет проработавший в доперестроечной России, я, должно быть, особенно нетерпим к утверждениям такого рода. Разве не было общим, всенародным мнением, что совет-

Анатолий Добрович — врач-психиатр и журналист, автор научно-популярных книг по психиатрии и психологии; бывший москвич; с 1990 года живет в Израиле. **Статья «Паранойя как среда обитания» напечатана в иерусалимском журнале «22», издающемся на русском языке (№ 74). Мы перепечатываем ее с небольшими сокращениями с любезного согласия редакции.**

ский строй — самый гуманный в мире? Или что атеизм — единственно разумный способ миропонимания? А значит, человек, идеологически противопоставивший себя строю либо внезапно, вне семейных традиций, вне «культурального обусловливания» обратившийся в веру, подлежит психиатрической экспертизе в качестве «СО» (социально опасного). Уж не правильнее ли страдающими паранойей признать двести миллионов советских граждан, веривших в гениальность и благородство Сталина, а нормальным человеком — одиночку-инакомыслящего с его «искажением представлений и интерпретаций»? Очевидно, традиционное психиатрическое понимание паранойи нуждается в ревизии. И разговор об этом выходит далеко за пределы профессионально-психиатрических дискуссий.

Примем в первом приближении, что паранойя — это стойкое, непроизвольное и неподдающееся коррекции проецирование субъектом своих желаний и опасений на внешний мир при утрате обратной связи, то есть неспособности воспринять и подвергнуть анализу то, что не подтверждает проекций. Оставим пока в стороне вопрос о том, *почему* для параноика предполагаемое «реальней» воспринимаемого. По тем или иным причинам он не в состоянии расценить свою картину мира (ситуации) как одну из возможных гипотез о действительности. Он не видит альтернативных версий происходящего, а если и вынужден принять их в расчет, то лишь для того, чтобы доказать себе и окружению их несостоятельность, а значит, убедиться *в своем* понимании мира как единственно верном (Ленин: «Учение Маркса всесильно, потому что оно верно»). Параноик теряет в первую очередь способность к диалогу — к честному диалогу, предполагающему для каждого из партнеров допущение: «А вдруг я не прав?» То же относится к мышлению — внутреннему диалогу параноика, все более превращающемуся в монолог с инвективами в адрес воображаемых партнеров, чья роль — говорить заведомые глупости, а то и хуже, злонамеренно утаивать и искажать суть дела. Статус равноправия в возможности достичь истины за партнером — реальным или воображаемым — заранее отрицается. Поэтому у профессионала подозрение о паранойе закрадывается подчас не столько в связи с высказываниями пациента, отступающими от здравого смысла, сколько в связи с его реакциями на попытку ему противоречить. В ответ на мягко выраженное вами сомнение в его правоте он зажигается таким презрением, такой ненавистью к вам либо так мгновенно уходит из контакта за непроницаемую маску, что вы, как человек более или менее чувствительный, готовы пожалеть его, смекнув, что его идеи, убедительны они или нет, служат для него чем-то большим, чем свежая мировоззренческая перспектива: это не что иное, как его *защита*. Он внутренне загнан (Бог весть кем, чем) и отбивается от мира корягой, которая видится ему как истина. Его ум может оказаться восхитительно незаурядным; он способен к хитроумнейшим построениям, а глядишь, все это только казуистика, призванная отсечь все варианты, кроме им предложенного.

Приняв за отправную точку этот общий контур паранойи, необходимо, однако, тут же подразделить ее на две разновидности: индивидуальную и социальную. Некий субъект может, конечно, страдать и той и другой одновременно. Но когда человек выпадает в своем мышлении из «общего потока», это еще не повод считать его параноиком, поскольку сам «поток» может оказаться не чем иным, как социальной паранойей.

Социальная паранойя зиждется на догматическом, зато основательно въевшемся в разум «консенсусе» относительно «социальной реальности». В наиболее крайней форме социальная паранойя — это утрата идентификации личности с самою собой и, вместо этого, — идентификация Я с некой мифологической «коллективной» (нормативной) личностью, мировосприятие и поведение которой заранее жестко заданы определенными правилами игры.

«Правила игры» могут складываться спонтанно. Пример — возбужденная толпа, образующая размытую, но примитивно-однозначную коллективную личность. Находясь внутри толпы, человек вынужден с нею слиться, чтобы не быть ею же разорванным на куски: все бьют — и ты бей, раз не смог своевременно улизнуть. Пытаясь улизнуть уже во время побоища, ты выказываешь себя трусом, за что тебя с удовольствием накажут. Взывая к благоразумию и справедливости, навлекаешь на себя ярость с обеих сторон. В большинстве случаев, однако, правила игры умело и постепенно формируются власть предержащими, для которых чем упрощеннее и однообразнее социальная масса и структура, тем легче эту самую власть «предержать». Стало быть, фактор сборища служит лишь зажиганием для хорошо подготовленного двигателя. Вспышку, обострение социальной паранойи в ситуации сборища и взаимного психического заражения людей условимся называть *коллективной паранойей*.

Итак, если в основе индивидуальной паранойи лежит дефект миропознания и этическая глухота, то социальную паранойю питают одновременно физический и метафизический *страх*. С физическим ясно: костей не соберешь. Но вот что любопытно: коллективно-нормативная личность по определению бесстрашна; поэтому идентифицируясь с нею, ты уже не можешь признаться себе в том, что смертельно трусишь; ты загоняешь этот страх в подсознание, в сознании же он замещается страхом метафизическим: ужасом несоответствия той сверхличности, с которой себя отождествляешь. И поэтому каждый момент соответствия обращается в *восторг*.

Этот восторг, этот пафос слияния с чем-то высшим, огромным — психологический костяк всякой деспотии, костяк, на котором трясется мясо, составленное из миллионов и миллионов нормальных людей, которые «всего лишь» отказались от своего Я в пользу коллективно-нормативного. Впрочем, как не отказаться в условиях деспотии? Сгноят ведь, если не прикончат на месте. А жизнь одна.

Индивидуальная паранойя может выявляться в двух регистрах: клиническом, то есть как нервно-психиатрическая болезнь, требующая лечения, и субклиническом, то есть как стойкая специфиче-

ская ориентация личности при отсутствии признаков болезни. Беру на себя риск предположить, что основание многих деспотий (особенно современных, поскольку в древности деспотия выступает как «естественный» институт власти) заложено удачливыми параноиками: если не клинического, то, по меньшей мере, субклинического регистра. Вообще, как мне представляется, деспот — это либо параноик, либо особого типа уголовник, либо и то и другое вместе. В любом случае, именно по его заказу и с его одобрения формируется и поддерживается в стране паранойя социальная. Способ этой передачи и трансформации паранойи мне тоже более или менее ясен: это делается с помощью окружающей деспота «примитивной группы», а далее — с помощью сверху донизу пронизывающих общество дочерних примитивных групп, каждая из которых возглавлена своим деспотом — холопом вышестоящих деспотов. Говоря о «примитивной группе», я вовсе не намекаю на то, что приближенные деспота, главного или мельчайшего,— люди примитивного склада. Они, напротив, совсем не простаки, как и их патрон. Здесь примитивна конечная цель всякой социальной активности: превращение другого в податливый материал, который уничтожается в случае неподатливости или двусмысленности; примитивна трактовка человека как фишки в игре; примитивна унификация «граждан» и застывшая форма иерархии; примитивно превращение власти, хотя бы крохотной, в единственную гарантию выживания. Примитивна сфера побуждений, почти целиком определяемая явным и тайным страхом. Атмосфера хлева, зверинца при показных улыбках и застегнутых сияющих пуговицах — вот что до невыносимости примитивно. Кошмарнее всего, что в этом зверинце оказываются громадные массы людей, каждый второй из которых, взятый по отдельности и отмытый от нечистот строя, мог бы оказаться живой, теплой, сообразительной и готовой к сотрудничеству личностью. Если только он, конечно, не параноик клинического либо субклинического регистра. Но параноиков этой категории в действительности довольно мало: согласно статистике психических заболеваний и стойких отклонений в развитии личности, их должно быть не более нескольких человек на каждые 10 тысяч, причем подавляющее большинство таких субъектов (людей с нездоровой психикой) все-таки кончают не креслом «президента» и не троном «вождя», а койкой в психиатрической больнице, завалинкой местного чудака или обычной ролью в жизни, только с репутацией сутяги, скандалиста и интригана. В благоприятном варианте параноик, если он одарен, оказывается в рядах людей творческих профессий (литератор, художник, изобретатель и т. д.). О тех параноиках, которые заняли командные посты в обществе, можно сказать «проскочили», можно сказать «помимо паранойи есть еще и незаурядные способности», можно сослаться на присущую паранойе способность ходить по трупам. Но важнее, по-моему, отметить другое: мы в них *нуждались*, мы их *сотворили*, мы с радостью *дали* им повести себя на заклание. Почему? Для чего? Какие наши глубинные нужды и чаянья побудили нас к этому? Не является ли успех параноика отражением скрытой, латентной паранойи субклинического регистра, заключенного во всех нас? И если так, то какова ее природа?

2. Психологические корни

В интеллектуальной сфере паранойя выступает как глубокая убежденность индивида (группы) в том, что его (ее) картина мира или ситуации является единственно верной; данные, противоречащие этой картине, игнорируются либо объявляются подделкой. Состояние паранойи, следовательно, субъективно переживается как несокрушимая вера в свою правоту и свое право.

В *мотивационно-поведенческом* плане паранойя представляет собой стремление индивида (группы) утвердить свою правоту и свое право перед лицом окружающих; при этом факты и суждения, противоречащие «правильной» картине мира, рассматриваются как мнимые, ложные, заведомо измышленные противниками. Таким образом, состояние паранойи субъективно переживается как борьба истины с ложью.

В *эмоциональной* сфере это состояние характеризуется чувством высокой собственной значимости, подозрительностью, тревогой, страхом, злобой; при малейшем противодействии извне возникает чувство ущемленного достоинства, мстительное чувство и даже готовность к самопожертвованию во имя гибели или посрамления противников. Состояние паранойи, стало быть, субъективчо выступает как борьба непонятого с непонимающими, притесняемого с притеснителями, а в пределе — как борьба добра со злом.

В перцептивной сфере паранойя лишена столь грубых расстройств, как галлюцинации, однако присущие ей тревожно-враждебные ожидания вместе с интерпретациями, которые предшествуют фактам (а не следуют за ними), могут привести к иллюзиям, субъективно приобретающим свойство очевидности. Параноик, следовательно, готов увидеть «зверские» черты в предъявленной ему физиономии, если ему известно, что это физиономия одного из представителей враждебного лагеря (в эксперименте это может быть вполне нейтральная, благодушная физиономия).

Возможно, приведенная характеристика паранойи побудит читателя задаться вопросом: а болезнь ли это вообще? В самом деле, мир полон несправедливости и жестоких, вероломных людей; поэтому большинство из нас, попав в безысходно унизительную ситуацию, переживают нечто близкое к описанному выше. Однако зрелый, контролирующий себя человек знает, что, придя в подобное состояние, он должен дать себе «остыть», чтобы не совершить опрометчивых, постыдных или опасных поступков.

Если, однако, остывание такого рода требует более чем нескольких дней, то есть растягивается на недели и месяцы и человеку трудно отвлечься от переживаемого, — психиатры констатируют у субъекта *паранойяльную реакцию.* Чаще всего такая реакция на ранящие душу события возникает у лиц исходно *паранойяльного склада,* то есть у людей со специфическим искажением личностного развития, в характере которых сызмальства можно

было отметить черты обидчивости, подозрительности, мнительности, жестокости, злобной ревнивости, злопамятства и высокомерия. И все-таки, при определенном стечении обстоятельств, паранойяльную реакцию может дать любой человек.

Что сказать о человеке, охваченном *социальной* паранойей? Формально — это разновидность паранойяльной реакции, правда, хорошо подготовленной условиями социального бытия. Но патология ли это? Или обычный феномен общественной жизни? Манифестация заразительного безумия или уродливый, но все же неподдельный прорыв... духовного начала?

Беру на себя смелость утверждать, что паранойя, явление пугающее и отталкивающее, и духовность, явление, превозносимое нами во все времена, имеют общий психологический знаменатель: неустранимую тягу человека к сотворению мифов. Не вдаваясь в разнообразные определения понятия, примем самое очевидное: миф — это система представлений о мире, основывающаяся на субъективной и/или коллективной уверенности, а не на объективных подтверждениях, и более того — система, отвергающая саму необходимость таких подтверждений.

Обратимся к известному примеру. Еще не так давно одно из племен индейцев верило, что только благодаря ежедневным ритуалам под руководством жрецов племени — солнце ежедневно поднимается над горизонтом. Для того, чтобы этот миф развеялся, солнце должно было бы хоть однажды не взойти, а раз этого не происходит, индейцы правы. Но давайте в порядке мысленного эксперимента переместим наше племя за полярный круг. Вопреки ритуалам, месяц идет за месяцем, а солнце не всходит. Наносит ли это удар по мифу? Ничуть не бывало. От мифа *трудно отказаться* (если вообще возможно — причины этого будут обсуждены ниже). Мысль индейцев естественным образом соскользнет на другой путь: прежде всего им придет в голову, что солнце разгневалось и, чтобы умилостивить его, нужны жертвы. Их принесут, и конечно же, человеческие, и может быть, это будет жена, дочь или сын самого вождя, так как платить надо дорого. Раз это не помогло, мысль пойдет дальше: дело, видимо, в каких-то членах племени, осквернивших себя несоблюдением традиций и навлекших наказание на весь народ. Убьют тех, кто представляются нечистыми. Опять не помогло. Следующий ход: виноваты жрецы, по недостатку усердия или даже по злому умыслу что-то, видимо, извратившие в древнем ритуале. Убьют жрецов, поставят новых. Убьют новых. Убьют или сменят вождя. Тот главный жрец или вождь, чье возвышение придется на конец полярной ночи, будет провозглашен восстановителем необходимой чистоты таинства. Понадобится несколько лет (десятилетий?), чтобы периодически обнаруживаемое отсутствие связи между отправлением ритуала и поведением солнца запало в чье-то сознание. К тому же это должен быть человек, интеллект которого способен преодолеть страх перед крамольной мыслью. К тому же личность его должна быть так сильна и независима, что он отважится поделиться с окружающими своим выводом. Вероятнее всего, такого еретика убьют, ибо он, во-первых, дискредитирует миф, служащий для племени основой самосознания и питающий силы для коллективного выживания, а во-вторых, пытается выбить почву из-под ног лидеров племени, власть которых зиждется на том же мифе. Пройдут очередные несколько лет, пока зерна сомнения, посеянные казненным еретиком, заколосятся еще в нескольких головах. Наш мысленный эксперимент вводит нас в историю вполне машинообразную по жесткой логике событий и поистине паранойяльную по способу мировосприятия и по свирепости акций. Психиатр стоит перед вопросом: в какой мере в эту историю вовлечены умалишенные, то есть параноики клинического регистра? Не исключено, что таким параноиком был древний основатель племени, на которого снизошло озарение относительно солнца. Впрочем, он мог быть просто изобретательным манипулятором, желавшим сплотить племя. Остальные участники действа могли бы оказаться психически здоровыми людьми. Я только добавлю: страдающими социальной паранойей. И как раз поэтому «нормальными» в глазах племени.

Нравится нам это или нет, но мы не так уж сильно отличаемся от «вызывающих солнце» индейцев. Как и они, мы многого не знаем о мире и о самих себе. Но, как и они, жаждем видеть мир упорядоченным, а себя в нем — имеющими значение и назначение. Нередко эта жажда питает и научный поиск. Однако наука, узнавая все больше, честно признается, что знает все меньше. Она в силу своей природы плодит новые и новые белые пятна в мироздании и невольно соблазняет нас заполнять эти пятна мифами. Вдобавок она, вовсе к этому не стремясь, подпитывает наше мифотворчество, предоставляя ему гигантский массив новых образов, ассоциаций и логических фигур (см. современную научную фантастику). Наука, например, еще ничего не знает о пришельцах из Космоса, она лишь теоретически допускает такую возможность. Но смотрите-ка, пришельцы уже для миллионов людей стали «реальностью». Их видели, с ними разговаривали. На их летающих тарелках совершали путешествия. Считается, что если кто-то что-то «своими глазами видел» или «от такого человека слышал, которому можно верить», то это — «научный факт». Людям, действительно занимающимся наукой, остается пожимать плечами. Они понимают, что прогресс науки фатально неравномерен: о дальнем Космосе нам уже известно больше, чем о собственной психике и ее причудах. Теорема Геделя гласит, что нельзя постичь систему, не выйдя за ее пределы. Мы не умеем выходить за свои психические пределы. И человек, как в воздухе, нуждается в мифе. По-моему, за кулисами этого стоят инстинкты, которые мы на равных разделяем с животными. Имеются в виду инстинкт порядка и инстинкт самоутверждения.

Очевидно, что оба эти инстинкта требуют находить — а в случае человека обязательно и *усматривать в сознании* достаточно понятную, «устроенную» среду, в центре которой естественным и законным образом расположилось бы Я: интегрирующий все элементы мира субъект желаний, страха, боли и наслаждения. (Совсем не обязательно, чтобы Я при этом было четко выделено из кланового, родового и т. п. коллективного Мы. В клане Я, мой отец или дед, мои дети или внуки — одна и та же сущность).

Именно под этим знаком ребенок начинает создавать карту мира внутри себя. К нанесению карты немедленно подключаются взрослые (воспитатели), облегчая и фантастически ускоряя ее создание с помощью словесных обозначений и понятийных (либо квазипонятийных) связей. При этом в голову ребенка внедряются картинки мира, когда-то полученные старшими от их собственных воспитателей и постоянно получаемые от социальной среды обитания. Тем самым ребенок облучается бытующими мифами в огромной дозе. Впрочем, и это важно подчеркнуть, он и сам склонен к мифотворчеству, независимо от «облучения».

Рассмотрим теперь несколько мифологических схем, которые, как мне кажется, можно считать базовыми в психике ребенка, а затем взрослого. Надо только оговориться, что эти схемы, или *первичные мифологемы*, даны нам, по всей видимости, в форме синкретического конгломерата, так что рассмотрение их по отдельности достаточно условно.

Начнем с эгоцентрической мифологемы. Все располагается и движется вокруг Меня и в какой-то мере ради Меня. Солнце взошло для Меня; мама расстроена из-за Меня; гром гремит, чтобы наказать меня. Так инстинкты трансформируют фактическую сторону дела: постоянный уход родителей за ребенком, их игры с ним, их требования и угрозы. (Со временем ребенка с большей или меньшей настойчивостью приучают видеть Я как неотторжимую часть Мы. Чего проще: ведь дети так зависимы от старших и так привязаны к ним. Вырастая, например, в семье расистов, ребенок склонен стать расистом — хотя бы потому, что отпасть от воззрений родителей — значит лишиться части их тепла.)

Примечательно, с каким постоянством эгоцентрическая мифологема образует стойкие идеологические конструкты — достояние уже общественного, а не индивидуального сознания. Во многих языках самоименование народа совпадает с названием человека (прочим достается статус недочеловека; древнекитайская поговорка гласит: «Звезды в их беге борются ради справедливого человека»); явления природы — затмения, засухи, наводнения, кометы — трактуются как знамения, спецуказания — для Нас. Земля тысячелетиями помещалась в центр Вселенной, а человек и поныне ее венец сегодня. Исследуя мировые константы, мы со страхом обнаруживаем, что будь они на миллионную долю иными, появление человека оказалось бы невозможным; вывод: они таковы «для того», чтобы существовали Мы. Не будучи ни историком, ни философом, я, конечно, не берусь всерьез аргументировать связь мировоззрений с первичными мифологемами, но трудно отделаться от впечатления, что такая связь налицо.

Мифологема мира как упорядоченного единства. По детским понятиям, мир неделен теми же свойствами, что и Я, физическое и психическое. Его части и функции взаимосвязаны и одушевлены единством побуждений. Мир, как и я, дышит, спешит или медлит, он может устать, рассердиться, развеселиться. Устанавливаемый ребенком факт отнесенности любых переживаний, впечатлений, ощущений к единому пункту, к Я — немедленно проецируется вовне. Выделяя в мире Себя, мы, конечно, видим во всем остальном не-Я, Иное. Но это Иное — сопоставимый с Я партнер, некий Другой. Он, Другой, неизмеримо больше и сильней, но я и Он — мы «одной крови». Подобно поэту, ребенок во время дождя говорит, что «деревья плачут»; подобно дикарю — пинает камень за то, что тот скатился с откоса и ушиб ногу. С какой обескураживающей повторяемостью обнаруживается эта мифологема в идеологических конструктах человечества! Мы все мечтаем увидеть мир как хорошо отлаженный механизм, если не целостный организм. «Этот мир,— писал в своих «Эннеадах» древний грек Плотин,— единое животное, включающее в себя всех животных... И поэтому необходимо, чтобы он симпатизировал сам себе». Иудейское представление о Боге как единстве всего сущего; детерминизм Лапласа; миропонимание Спинозы... Видимо, кто-то облегченно вздохнул, когда бесконечная и этим выламывающаяся из всего представимого Вселенная Ньютона сменилась замкнутой (поскольку криволинейной) Вселенной Эйнштейна. Снова в поле зрения появился небесный свод, воздвигнутый Создателем во второй день творения.

Магическая мифологема. Она с необходимостью вытекает из предыдущих. С интегрированным, живым, мыслящим миром можно вступить в непосредственную психическую связь: сказать нечто миру — все равно что сказать это в уме самому себе. Маленький ребенок поверит, что, если зажмуриться, вокруг станет темно и его не найдут. В то же верит страус, зарывая голову в песок. Чуть подросший ребенок допускает, что если, например, задержать воздух в груди и произнести про себя особые слова, можно остановить дождь или обрушить дом напротив. В том же духе мыслит якутский шаман, когда вырезает из дерева фигурку врага и выкалывает глаза изображению: реальный враг, несомненно, должен от этого ослепнуть.

Из этого же круга и мистическая идея — о взаимной эквивалентности Макро- и Микрокосма (то есть Я). Ход небесных светил и ход моих мыслей, даже моих телесных процессов, отображают друг друга. Если верно, что происходящее в мире находит отклик во мне, то верно и обратное: случившееся во мне найдет отклик в мире. От того, что и как я подумаю, непосредственно зависит, сойдет ли снежная лавина с Памира и двинет ли Саддам Хуссейн танки против Саудовской Аравии. Шопенгауэровское «мир как воля и представление» — лучшее название для этой мифологемы. Не удивляйтесь антипатии, которую вы навлечете на себя, выразив неверие в такие «очевидные» вещи, как телепатия, телекинез и ясновиденье. Мифологический голод в людях необычайно силен.

И наконец, мифологема сверхбытия. Она является продолжением рассмотренных. Мир по отношению ко мне есть Сверхсущество (или сколь угодно многочисленная группа сверхсуществ), в чьем распоряжении бессмертие, неуязвимость и титаническая мощь. Если вести себя особым образом (посвященные знают, каким), то и я могу причаститься к сверхбытию, обрести небывалые силы и даже бессмертие. Напрашивается мысль,

что эта мифологема порождена раньше или позже обнаруживаемой ребенком *несостоятельностью* Я. Маленькое существо видит себя бессильным, его Я скукоживается, но при этом не может расстаться со сказкой о мире, да и не позволит себе: страшно ведь! Фантазии о сверхбытии разбухают оттого, что судорожно выполняют защитную функцию. На место ничтожного Я как опоры существования необходимо поставить Сверхсубъекта, который, если сумеешь хорошо попросить, даст тебе — сейчас или в будущем — то, чего у тебя нет.

Ребенку даже в атеистической семье нетрудно прийти к идее Бога, потому что в роли божеств, определяющих его судьбу, вольно или невольно выступают старшие; предоставляя ему, так сказать, изначальные модели Сверхсущества. Впервые осознав, что его родители когда-нибудь умрут, ребенок плачет не только от жалости к себе и к ним; происходит нечто большее — рушится мир, ибо умирают боги. В религиозной семье этот ужас предусмотрительно смягчается. Мудрость религий в том, что они сохраняют для испуганной души сказку бытия. В сказке этой надо только сдвинуть к периферии Я, эту совершенно неподходящую точку отсчета, а в центре водрузить Его, подателя живота твоего и гаранта жизни после смерти. «Ты держишь меня, как изделье, и прячешь, как перстень в футляр»,— говорит Пастернак Богу в «ночь смерти». Перстень, а не тварь дрожащая. Прячешь, а не стираешь в порошок. Вот Кто сотворил и упорядочил мир; вот с Кем можно вступить в магический контакт — ведь Он не только слышит молитвы, но знает и помыслы. Вот через Кого можно оказывать влияние на реальность — ведь Он всемогущ. Надо только самому быть угодным носителю сверхбытия, войти, так сказать, в доверие, принести жертвы (посвященным известно, какие) или хотя бы умело слукавить (это уже эллинистическое отношение к сверхсуществу). Так инстинкты порядка и самоутверждения начинают действовать в единственно надежной обшивке; мир наполняется смыслом и твоим смыслообразующим участием. Чрезвычайно облегчено теперь и втекание Я в Мы: раз есть небесный Отец, то Мы — его дети, семья. Это уже не «моя семья» или «моя шатия», а мои единоверцы в конечном же счете — все богоугодное человечество (посвященные — поп, раввин или мулла — знают, кто к богоугодным не относится).

Способен ли разум последовательно противиться всплывающим из его собственной глубины мифологемам? Сомнительно. Они создают в индивидуальном и общественном сознании неустранимый «мифологический наклон». Любознательность, непредвзятость, логика и научный опыт, карабкаясь вверх по этой наклонной плоскости, в любой момент могут сорваться вспять. Более того, в стремлении вверх они только накапливают энергию для скатывания. Сизифова ситуация. Поэтому не следует изумляться, когда серьезный мыслитель, хорошо оснащенный, казалось бы, для того, чтобы продолжать мужественное восхождение, неожиданно оказывается в самом низу склона и вещает оттуда слова, которые можно услышать от человека, вообще грамоте не учившегося (блаженны нищие духом!). Л. Пастер говаривал, что в начале исследовательской деятельности он был верующим, как бретонский крестьянин, в конце же — стал верующим, как бретонская крестьянка. Хорошо все это или плохо, вопрос праздный. Скорее хорошо. Весьма вероятно, что, сумей ктонибудь изъять из человеческой психики ее первичные мифологемы, рухнет сам разум. Рухнет, потеряв свои скрытые опоры.

Заслуживает внимания то, что паранойя, о которой мы рассуждаем,— отнюдь не крушение этих опор. Она есть «отклонение от разума», но не от мифологем, на которых покоится разум. Напротив. Ее можно определить как странное, не иначе как чем-то вынужденное погружение разума в мифологическую магму. Отказ разума от критичности ради удовлетворения мифологического голода. Возврат разума к собственным мифологическим матрицам и производимую им уродливую гипертрофию последних. Разбухшие, «воспаленные» мифологемы, если следовать этой неаппетитной медицинской аналогии, начинают выделять гной бредовых идей, неустранимый эмоциональный радикал которых — чувство опасности и ненависть. Приглядимся сперва к тому, как это выглядит, а уж потом погадаем о возможных причинах.

3. Глубинные феномены паранойи

Душевный склад параноика отличается, прежде всего, феноменом, который можно назвать птолемеизмом. Действительность располагается вокруг Я, как светила вокруг земного шара. Центральная (хотя чаще всего бессознательная) оппозиция мироощущения: Я — и Мир. Речь идет не о мире как о чувственной данности; противостояние Я чувственному миру есть, очевидно, неотъемлемое свойство психической жизни вообще. Речь идет о мире метафизическом: видимом и невидимом, сущем и прошлом, будущем и вечном. Мы легко распознаем здесь голос эгоцентрической мифологемы, но этот голос неприятно искажен. В глубине птолемеизма — смутное представление о *равенстве* Я и мира, если не о превосходстве первого над последним. Потаенный психологический процесс или «динамизм» такого искажения — уравнивающая идентификация себя с миром, утвердившийся образ равноправного партнерства с ним. Вместо детского «он такой же, как я», налицо параноическое «я такой же, как он», а значит, всемогущий (не верите? Увидите!), неуязвимый, бессмертный и не подлежащий суду обычными мерками. Из птолемеизма вытекают чисто паранойяльные мифологемы (если хотите — *патомифологемы*): «избранничества Я», «соотнесенности всего с Я», «мира как другого Я» и т. п.

Наиболее показательны примеры из паранойи клинического регистра. «Избранничество» варьирует по содержанию в зависимости от социокультурной среды. В СССР мне приходилось слышать от параноиков: «Я — тайный сын Ленина» (Сталина, Хрущева, Брежнева — тоже); приводились доказательства типа: «За 9 месяцев до моего рож-

дения Брежнев как раз находился в нашем городе, могу показать вырезку из газеты». В Израиле с удручающим однообразием на сцену выступает «Машиах» (мессия); довелось познакомиться даже с бедуином, призванным стать мессией для... евреев. Но повсюду налицо избранники, призванные спасти, облагодетельствовать человечество.

Патомифологема «соотнесенности всего с Я» обретает в клинике характер идей «отношения» и идей «особого значения происходящего». Такой-то выступил по телевидению или написал книгу: специально, чтобы оскорбить Меня, предостеречь Меня, поддержать Меня... Вы почесали нос: на что вы хотели этим намекнуть? Не увиливайте, отвечайте. Вы хотите этим сказать, что я в детстве занимался онанизмом... Сегодня с утра лил дождь: это нарочно, чтобы я как раз сегодня не выходил на улицу... Мир в виде «другого Я» предстоит параноику как нечто единое в злоумышлении против него, как сплетение мерзостей и вероломства. Желание, чтобы был уничтожен ни больше ни меньше как «весь мир» (а не просто отдельный враг или группа врагов) посещает параноика в десятки раз чаще, чем нас с вами. Когда он кончает с собой, он таким образом реализует это желание. Так он расправляется с недостойным его миром. Здесь — читателю на размышление — уместно привести и слова Геббельса перед самоубийством: «Драма разыгрывается не в масштабе земли, а в масштабе Космоса... Наш конец будет концом всего мира».

Феномены паранойи слиты в конгломерат, как и первичные мифологемы. Но с целью наглядности выделю как нечто отдельное гипердетерминизм. Все происходящее не случайно. Важно и «почему», и «для чего», ведь все — для чего-то. Все носит характер побуждения, предостережения: смотри, замечай, действуй. Для параноика труднопостижимо совпадение независимых событий X и Y, он уверен, что Y является следствием X либо, во всяком случае, X произошло для того, чтобы понимающий человек ожидал Y. У одного из моих пациентов в Москве, математика, шахматиста, любителя философии, болезнь начала выказывать себя тем, что он стал публично выступать против... вероятностного детерминизма, клеймя его как «лжеучение» (кончил он нелепой попыткой изнасиловать незнакомку на людной улице, полагая, что как «второй Маркс» он обладает сверхпотенцией и правом реализовать ее где и когда угодно). Понятно, что из-за гипердетерминистского уклона мышления параноик, сталкиваясь в разных сферах с разными недоброжелателями, легко приходит к идее сговора между ними. Так нарождается бред преследования. В основе гипердетерминизма можно разглядеть эгоцентрическую мифологему и мифологему мира как упорядоченного единства. Они только грубо искажены включением в себя назойливой логики, действием негибкого динамизма рационализации. Из гипердетерминизма вытекают патомифологемы «связи всего со всем», «замкнутого мира, в котором царит умопостигаемый порядок», «не случайности случайного» и т. п.

Еще один патологический узел в составе паранойи — отчетливо выраженный *манихеизм*. Мир разделяется параноиком на положительные силы, которые он олицетворяет (и в потенции мог бы возглавить), и силы отрицательные, куда зачисляется все, противостоящее и противодействующее Я. Эти силы борются вечно. Борьба происходит и в потустороннем мире — Бог с Сатаной,— и в посюстороннем: прогрессивное человечество — с загнивающим империализмом, благочестивый Иран — с бесстыдной Америкой, кроткая Русь — с мировым жидо-масонством, святая арабская нация — с неправедными народами вокруг. Мы угадываем здесь, прежде всего, «воспаленное» состояние мифологемы сверхбытия. Видим патологическую фантазию самовозвеличивания, выступающую как формообразующий динамизм феномена. Птолемеизм параноика уже сам по себе предполагает безлюбовность, брезгливость к «чужому»; в значительно большей мере параноику дается страстная ненависть, и она некоторым образом справедлива: это и впрямь чудовищно, что существуют какие-то «Я», претендующие на центральное место в мире, в то время как это место со всей безошибочностью интуиции принадлежит Мне.

Отсюда происходят, например, патомифологемы «всеобщего заговора» и «марионеточности Другого». О заговоре распространяться не буду, у всех под рукой газеты. Под «марионеточностью Другого» я разумею вот что. Свойства Я у параноика бессознательно проецируются на мир. Но не на отдельного конкретного человека. Таковой просто не воспринимается (ибо нет личности, кроме Меня). Отдельный человек — лишь персонаж мировой драмы, даже не персонаж — агент, марионетка внешних по отношению к нему сил. Разве сам Иван Иванович,— думает параноик,— мог бы прийти к исповедуемому им «изму»? Нет, его купили, ему внушили, его запугали. К несчастью, параноик нередко прав и проявляет незаурядную проницательность, поскольку люди, о которых он судит, зачастую охвачены социальной паранойей и ведут себя в соответствии с его прогнозами. И все же чаще он ошибается: жизнь устроена сложнее, чем он думает, и фактор случайности в ней занимает место, о котором он и не догадывается.

И наконец, еще один важный феномен из сферы паранойи: гиперволюнтаризм, усиленная и искаженная манифестация магической мифологемы. Мир управляется сознанием и может *физически* меняться под воздействием воли. Если, конечно, это воля избранного существа, мага, ведуна. Байроновский Манфред убежден, что может подчинить себе все стихии,— надо только «ведать», причаститься к духу, правящему стихиями, а для этого необходимо «переступить границу человеческого». Увы, в представлении параноика (только ли?) переступить через эту границу — значит, прежде всего, быть способным к убийству.

Известный мистик начала века Гурджиев учил, что у человека есть специальный орган, излучатель психических сил, служащих для сохранения равновесия в Космосе. Надо посылать туда священные вибрации «аскокинн», чтобы небесные тела оставались на месте. И горе нам, если мы обеднеем личностями, посылающими эти вибрации! А вот

нацистский «ученый» Гербигер: «В мире, где все имеет отзвук во всем, мы вызываем сильные волны». А вот и сам фюрер. Говорят, когда ему сообщили, что солдаты гибнут от мороза под стенами Москвы, он произнес странную фразу: «Наступайте. Холодом займусь я сам». Не исключено, что он действительно собирался заняться холодом, не сходя с кресла. Или эффектно блефовал, внушая подчиненным веру, что может делать такие вещи силой духа? Как бы то ни было, ему не хватило некоего «аскокинн» в роковом 1941 году. В 1942-м он сказал фразу, не менее достойную нашего внимания: «Мира на земле не будет, пока в живых останется хоть один еврей... Немедленно уничтожить всех, кого можно, надо — 5—6 миллионов». Имел ли он в виду всеобщий еврейский заговор, этот ревнитель мира? Или хватил дальше, полагая вредными вообще излучения, испускаемые еврейскими головами?

Другая патомифологема из этого же гнезда — «сила знания». Не в бэконовском метафорическом смысле («знание — сила»), а в прямом. Сила реальная, оружие, рычаг непосредственного воздействия на шарнир мира. Вот почему тот же Гербигер заявлял: «Главный вопрос научной деятельности — знать, кто хочет знать». Недопустимо, чтобы знали те, кто, набравшись таким способом магической силы, встанут поперек нашего (правого) дела. А кроме того, знание само по себе не из книг берется. Из другого — тайного, высшего источника. «Вы доверяете уравнениям, а не мне! — кричал Гербигер на математиков.— Сколько времени вам понадобится, чтобы увериться, что математика — ложь, не имеющая никакой ценности?» Об этом же — и Гитлер: «Наука, принятая на Западе, так же, как и еврейско-христианская религия, является заговором, который надо раздавить». Подобные проклятия науке Запада уже доносятся из националистических недр России.

Загадочный динамизм, действующий в подобных случаях в подсознании параноика,— это отрицание «реальности», всего «объективного», доступного всеобщей проверке. Не может быть *не так*, как Я считаю! Разрыв обратной связи с действительностью приобретает здесь чуть ли не вид воинствующей философской установки.

Таковы в общих чертах опорные столбы паранойи. Они выносят ее в социальную жизнь так зримо, что бредовые выкрутасы пациентов психиатрической клиники по сравнению с тем, что можно прочесть в периодике, кажутся детским лепетом.

Тем не менее грезы и требования параноиков часто не только убедительны, но и загадочно привлекательны для миллионов нормальных людей. Сталкиваясь с конгломератом из птолемеизма, гипердетерминизма, манихеизма и гиперволюнтаризма, мы, видимо, опознаем в нем интимно близкий нам конгломерат из мифологем — эгоцентрической, магической, сверхбытия, мира как упорядоченного единства. Мы, так сказать, просматриваем разницу между миндалинами и гнойным воспалением миндалин. Особенно в тех случаях, когда мы уже надежно опутаны паутиной социальной паранойи. Вероятно, поэтому высоколобый немецкий интеллигент в энном поколении, до 1933 года смеявшийся над «тупыми молодчиками Шикльгрубера», чувствует вдруг щекотание в носу и ком в горле, сидя на трибунах Нюрнбергского стадиона во время грандиозного факельного шествия в честь Вождя и тысячелетней империи. Любой из моих читателей, если он провел часть жизни в СССР, будет вынужден, как и я, признаться себе, что хоть раз, хоть в детстве, испытал «душевный подъем» такого рода.

4. Поворотный момент

Леви-Стросс назвал миф машиной для остановки времени. Позволю себе парафраз: параноическое мышление — машина для драматизации действительности. Мир параноика — арена, где события суть прежде всего Доказательства и Опровержения, а люди — лишь персонажи мировой драмы.

Однако что должно произойти с человеком, чтобы он превратился в параноика?

На мой взгляд, у паранойи, будь она клинической, субклинической (индивидуальной) или внушенной (социальной), есть универсальный порождающий фактор. Имя ему — *нарциссизм,* или влечение человека к самому себе, вытесняющее влечение к миру. Нарциссизм может иметь, в принципе, два источника: эндогенный и ситуативный. Говоря об эндогенном источнике нарциссизма, подразумевают сложные и далеко еще не ясные биохимические коллизии в мозгу, определенно связанные с наследственной патологией (как связана с ней, скажем, гемофилия — наследственная болезнь дома Романовых). Говоря о ситуативном источнике, имеют в виду стечение обстоятельств, как бы сдвигающее личность в нарциссизм — при сохранности функций мозга. Понятно, что ничто не мешает субъекту «подхватить» нарциссизм из обоих источников, тем более что для человека с эндогенным нарциссизмом характерно создавать вокруг себя и ситуации, усилению нарциссизма способствующие.

В самом деле, для того, чтобы прийти к идентификации «Я — Мир», достаточно быть развивающимся ребенком; но для того, чтобы эта идентификация стала *уравнивающей* — «Я такой же, как Мир, Мир — второе Я»,— требуется вмешательство нарциссизма, бессознательное нарциссическое самовозвеличивание. Именно отталкивающая «нескромность» поражает нас в параноике. Это не безобидное детское самообольщение, легко сменяющееся испугом и растерянностью при встрече с правдой жизни. Это то, что я определил бы, будь я богословом, а не психиатром, как «грех безмерной гордыни». Наивные мифологемы превращаются в феномены паранойи. Так, поскольку дух поставлен на борьбу со всяческими не-Я, картина мира тоже делится на две части: это правые и неправые силы, сцепившиеся в вечной борьбе (манихеизм). Сам Господь — другое Я параноика; впрочем, силы правые не обязательно предстают перед ним как силы светлые. Его божеством может оказаться дьявол, и в этом случае именно дьявол олицетворяет истину («При-

рода жестока, и это дает нам право быть жестоким». «Майн кампф»). Птолемеизм, гиперволюнтаризм, манихеизм и гипердетерминизм смыкаются в единый клуб. Бывают случаи, когда этот конгломерат, подобно айсбергу на шесть седьмых погружается в темные воды бессознательного. Айсберг выныривает во всю свою высоту при внутримозговых и социальных бурях. И тут-то мы принимаемся судить, произошел ли он от эндогенного или от ситуативного нарциссизма.

Что же до нарциссизма ситуативного, то тут нам на помощь опять-таки приходит З. Фрейд. Согласно его учению, нарциссизм присущ любому человеку как ранняя стадия развития либидо; в дальнейшем он редуцируется, придавая лишь некоторые специфические оттенки зрелому либидо отдельного субъекта. Однако взрослый человек в условиях фрустрации, то есть блокады удовлетворения потребностей и желаний, может вернуться на нарциссические круги. В этом варианте нарциссизм не заходит так далеко, как в случаях, когда у него есть эндогенный источник: эротическая сфера в узком смысле слова может оставаться сохранной. Однако для формирования субклинической паранойи достаточно уже фиксации влечения на собственном Я. А дальше препятствия, возникающие на пути Я, начинают порождать ненависть, подозрительность и страх.

Важно подчеркнуть, что Я, обращающее влечение на Себя, может быть в силу условий воспитания неотделимым от родимого Мы. Оно может также открыть для себя это Мы после блужданий в испуганном одиночестве, слиться с ним в фантазиях и таким способом реализовать Себя, любимого. Поэтому, встречая горделивые заголовки типа «Мы — русский народ», «Мы — казахи» и т. д., желательно напомнить себе, что это нарциссическое «Мы-изъявление» не исходит ни от какого Мы, а просто от чьего-то воспаленного Я, облекшегося в легкую, удобную и почетную форму самоизъявления (сказанное, при всех оговорках, справедливо и для «Мы — евреи»). Возвращаясь к фрустрации: она всегда отзывается в нашей душе болезненным чувством *неполноценности*. Стало быть, чувство неполноценности функционально связано с нарциссизмом. Фрустрация — неполноценность — нарциссизм, такова незарастающая тропа субклинической паранойи; неполноценному просто необходимо осознать себя сверхценным.

Отсюда следует, что всякое социальное ущемление — от семейного — в детстве — до экономического и гражданского в зрелости; всякое физическое и нравственное страдание, превысившее некий индивидуальный порог, может дать толчок к субклинической паранойе. И это особенно предопределено, когда окружающий воздух уже заражен социальной паранойей и шаг в сторону от нее «считается за побег». Возможно, здесь разгадка парадокса, заключавшегося в том, что тоталитарная власть, столь свирепо подавляющая личность, тем не менее преуспевает в установлении выгодной вождям атмосферы «радостного» безумия. Чем затоптанней гражданин, тем легче внушить ему, например, что он «на голову выше любого буржуазного чинуши» (Сталин).

5. Что с нами делается

Уже упоминавшийся здесь мистик Гурджиев говорил: «Нам только кажется, что мы что-то делаем. В действительности с нами что-то делается. Чтобы что-то делать, надо кем-то быть» (имеется в виду — быть магом). Но Бог с ней, с мистикой. «Кем-то быть» хотелось в том или ином возрасте каждому из нас. А субъект паранойяльного склада не просто хочет — знает, что призван кем-то быть. В особенности в свете того, что мир ужасен, его надо усовершенствовать, а человек не стоит доброго слова, его надо перековать или еще бы лучше — заменить «новым человеком». Идея «нового человека» не обязательно вытекает из паранойи, она характерна для утопического мировоззрения вообще. Но она превратилась в навязчивость — как у коммунистов, так и у национал-социалистов.

«Новый человек», блондин он или брюнет по установленным нормативам, непременно мускулист, отчаянно храбр, тверд духом, прямолинеен в помыслах, беспощаден к врагам, но благородно отзывчив к единомышленникам, удачлив в драке, любви и выполнении своей миссии (ведь всякое его дело — миссия, копает ли он землю, решает ли уравнения), а главное — верен. Верен тому, кто его на эту миссию благословил. Прежний, старый человек нет-нет да подведет; лучше бы его вообще не было. Тоталитарный идеолог мечтает о повторении библейской операции «Ковчег»: праведного Ноя, способного породить нового человека, оставить в живых, прочих — утопить, и никакого тебе трепета перед Жизнью. Параноики, они демиурги, тем и замечательны.

Сам параноик, решивший «кем-то быть», росту обычно невысокого, красотой и объемом бицепсов блистать не обязан и на пригрезившегося ему Нового Человека внешне не походит. Зато обладает редкими качествами: убежденностью, сильной волей и точным знанием, что именно сосредоточив власть в *собственных* руках, он продиктует судьбы мира. Он глубоко и подкупающе убежден: мир не изменится сам по себе, нужна борьба за правое дело, неизбежны и оправданы жертвы, сколько бы их ни было, а виновников наших несчастий, врагов нашего дела — придется *убрать*. Такими речами он вызывает интерес у окружения, поскольку несчастья налицо, виновников следует изыскать и назвать без увиливаний, а «убрать» их — пожалуй, самый надежный способ с ними разделаться.

Для того чтобы ликвидация виновников выглядела еще более оправданной, оратор нажимает на две вещи: он бередит раны слушателей, открывая им, до какой степени обнищания, унижения и даже физического вырождения довели нас враги (буржуи, христиане, евреи, негры, арабы, кто угодно; в подтверждающих фактах ни у оратора, ни у его слушателей недостатка не предвидится); далее, он намекает массе, сколько экономических и социальных перспектив открылось бы для простого человека, будь враги убраны. Так у нашего героя появляются поклонники и соратники.

Среди них подлинный костяк действующей группы (в дальнейшем — организации) составляют

люди действия, наделенные природной жестокостью и высмотревшие в ситуации редкий шанс подняться, *рискованную игру, стоящую свеч.* Их отличает плохо закамуфлированная жажда убийства. Они знают, что убивать грех, так их учили в детстве, но ведь если за правое дело... ради блага широких масс... да еще в превентивном порядке, пока враг не выстрелил первым... Было бы грубой ошибкой считать лидера народившейся политической группы заурядным, но удачливым мошенником.

Не всякий харизматический лидер паранойялен, но всякий паранойяльный лидер харизматичен. Он прямо говорит о том, что у всех наболело, да только никто не наберется духу высказать, и делает это с огромным подъемом; далее, он знает «как надо» (по песне А. Галича); далее, он разрешает, возводит в ранг необходимости и освящает убийство. Он не должен осуществлять смертный приговор самолично.

Достаточно уметь *приказать,* взяв на себя ответственность за происходящее; так и прослывешь сильным человеком, с которым шутки плохи. У кого-то из русских поэтов сказано: «Дело прочно, когда под ним струится кровь». Прочно оно потому, что кровь, как ничто иное, сплачивает группу. Ведь в любом обществе действуют законы, ограничивающие убийство, так что после кровопролития группа выходит на решающий этап своего формирования: у нее появляются Тайна и Круговая порука, предатели и Возмездие. На сцену выходит «нечаевщина» (Достоевский. «Бесы»). Итак, наш лидер — личность, обладающая достойными уважения качествами и при этом мощным идеологическим, суггестивным и «мордериальным» потенциалом (да простит мне читатель этот квазитермин от английского murder).

Следует отметить, что садистическое удовольствие от жестокости, или «злолюбие» (как противоположность «добротолюбию» Августина Блаженного) чаще всего не совпадает с паранойей. Злодей вполне цинично отдает себе отчет в том, что ему нравится видеть мучения своих жертв — как нам может нравиться музыка, секс, спорт либо гастрономический изыск. Параноик лишен чувства жалости, но к жестокости ради нее самой обычно не стремится, ибо предмет его вожделений — власть над действительностью, над историей, а не над конкретной жалкой куклой, издающей вопли ужаса и боли. Параноик-диктатор обычно приближает к себе садистов, «мясников», чтобы действовать их руками и при удобном случае свалить на них акции, от которых содрогнулось население. Сам он остается фигурой «возвышенной», недосягаемой для людских страстей, загадочной и непостижимой. То, что он смешон ложномногозначительным убогим доктринерством (Сталин), напыщенностью (Муссолини) или бесноватостью (Гитлер), станет ясно лишь через поколение. Подчеркну еще раз: параноик, в принципе, не эквивалентен ни злодею-садисту, ни мошеннику-мафиози. Хотя изредка он бывает наделен и этими качествами. Что, кстати, делает менее устойчивой его позицию, поскольку массе дорог «морально безупречный» объект поклонения.

Так нарождается то, что я назвал бы «примитивной группой» при паранойяльном лидере. Она характеризуется застывшим распределением внутригрупповых ролей: субъект альфа — Вожак; субъект бета — Авторитет, или Идеолог (этот успешно развивает и расцвечивает идеологию Вожака, но не принимает Решений); субъекты гамма — Приближенные Вожака и Авторитета; субъекты дельта — Марионетки, беспрекословные исполнители Решений; и субъекты омега — Забитые, лица, не имеющие права голоса, не пользующиеся доверием и уважением группы, однако состоящие при ней в виде «народа». В соответствии с распределением ролей имеется и четкое распределение привилегий.

Примечательно также ритуализированное распределение степеней свободы в поведении. Авторитет может выйти к людям в шлепанцах, но Приближенный — нет; Приближенный может громко говорить или хохотать в присутствии Вожака или Авторитета, но Марионетка — нет; Марионетка может задавать вышестоящему вопрос за вопросом, если ему что-то непонятно, но Забитому позволительно заткнуть рот. Подчеркиваю: все это роли, а не характеры. Не потому, скажем, Марионетка находится в своей роли, что недостает ума или энергии подняться в Приближенные, а потому, что таковы правила группы. По этим правилам он может выявлять ум, энергию и т. п. ровно настолько, насколько это уместно в его положении; в противном случае его сбрасывают к Забитым. Если же он отлично исполняет свою роль, то благодаря протекции сверху или умелой интриге, где он дает кому-то козыри на руки, у него появляется шанс подняться выше. Забитый же радуется всякой возможности проявить себя ценным человеком как раз в роли Марионетки — невозможно прорваться наверх, минуя этот этап.

Чтобы примитивная группа разрослась в организацию, некоторые ее участники — чаще из Марионеток — делаются Вожаками «дочерних» примитивных групп, формируя их по подобию «материнской». Такой Вожак второго ранга остается Марионеткой по отношению к Приближенным головной группы, хотя «у себя» он делается полновластным хозяином. После того как организация захватила власть — путем переворота или даже благодаря выборам,— примитивные группы, эти передатчики воли головного Вожака, разрастаются книзу, охватывая буквально все этажи общества, так что и глава какой-нибудь артели делается настоящим вожачком своей группки и одновременно марионеткой вышестоящей группы.

Эта унифицированная и простая сеть власти поразительно прочна. Личность в ней неуместна и замещена ролью. Личность, не вмещающаяся в роль, торчащая из нее,— просто опасна. Мало ли что она выкинет. Пока ничего из ряда вон выходящего не выкинула, ее лучше скинуть к Забитым (неважно, в пределах какой из иерархизированных групп); как только она перейдет границы «допустимого» недовольства и «разумных» требований, ее ждет концлагерь (если не хуже).

Для меня несомненно, что достойные и яркие личности попадались на подступах даже к Ста-

лину (хотя он ничего яркого рядом не терпел), но благодаря железной самодисциплине сидели в своей роли, не высовываясь. Высовываться особенно опасно для того, кто — сдуру, из честолюбия или из высоких побуждений — оказался среди Приближенных в группе высокого ранга. У такого деятеля нет пологой обратной дороги: есть незамедлительный пинок и падение с обрыва в застенок с почти неминуемыми пытками и бесславным тайным расстрелом. Пьяный Вася-дворник мог в России позволить себе много больше, чем столоначальник с персональным ЗИМом. Именно в этой атмосфере человеку даже недюжинного ума и естественно-теплой души иной раз ничего не оставалось, кроме непроизвольной самоидентификации с коллективно-нормативной личностью, любовно и душевно выписанной в книжках и фильмах целой ратью Идеологов (из групп всех уровней) и их «подручных». Так шаг за шагом в обществе воцаряется социальная паранойя, которая и омерзительна на взгляд извне, и отчасти спасительна на взгляд изнутри, ибо там, внутри, без хотя бы такого суррогата духовности — либо в петлю, либо на плаху, либо податься в воры и следовать принципу «однова живем» (к чему на наших глазах и пришло три четверти населения СССР).

А теперь довершим картину. Тоталитарная власть, как утверждалось выше, во многих случаях основывается параноиком. Однако после его ухода (смерти, изгнания) она сохраняется неопределенно долго. И при этом следующему лидеру *уже необязательно быть параноиком*. Достаточно быть педантичным и безжалостным чиновником, блюдущим сохранность сложившейся структуры и вовремя распознающим интриги метящих на его пост. Конечно, у него может развиться субклиническая паранойя — в качестве «профессиональной болезни диктатора». Но в принципе склад его личности допускает любые вариации, вплоть до совсем уж низменно-криминальных. Главное — «сохранять и упрочивать» в обществе *социальную паранойю*. Под ее прикрытием мирно жиреет любая уголовщина властей.

6. Вместо заключения

Как легко видеть, весь ход моих мыслей ведет к тому, что только личность, выбирающая свой путь сама и берегущая свою самость вопреки своей осознаваемой малости, умеющая преодолеть внушенное чувство превосходства Нас над всеми прочими, считающая себя вправе менять социальную среду, если она в тягость,— только такая личность способна защититься от социальной паранойи, насаждаемой повсюду и под любыми предлогами.

Видимо, я все время делаю ставку на современную европейскую культуру (так научили), которая будто бы несет в себе перспективы избавления от социальной паранойи. Избавились же мы от эпидемий оспы и от сожжения ведьм на кострах. Надо, будто бы, только выгнать паранойю из-под камней, где она прячется, подобно скорпиону, привыкнуть к ней как к неизбежности, но тем самым выработать общественный иммунитет против ее яда и начать поиск противоядий.

Уже существующие психотесты, с помощью которых выявляется паранойя, можно было бы пополнить новыми, позволяющими засечь эту психопатологию путем социологического, индивидуально-психологического и, вероятно, даже психофизиологического исследования; к детям и подросткам, внушающим подозрение на этот счет, можно было бы применить тщательно и тактично выстроенные меры педагогической коррекции. Сложившихся параноиков следовало бы социально и профессионально ориентировать таким образом, чтобы свести к минимуму отрицательные стороны их активности. Крайне важно выявить у таких субъектов зачатки какой-либо одаренности. Создавая романы, картины, направления в искусстве и школы миропознания, параноик удовлетворяется ролью властителя дум и в качестве примитивной группы — толпой учеников и поклонников. В этом случае параноик скорее остро интересен, чем общественно опасен. Совсем не случайно большинство диктаторов — неудавшиеся (либо нереализовавшиеся) поэты, писатели, художники и т. п. Параноиков клинического регистра надо было бы научиться раньше распознавать и эффективнее лечить. Таким образом, перед нами, как Афродита из пены, выросла бы система задач, решение которых требует концентрации общественных сил и средств. Будь при моей жизни создан некий Антипаранойяльный Фонд, я счел бы своим долгом направлять туда ежегодные взносы.

Но можно ли полагаться в этом на современную западную культуру, столько раз оборачивавшую утопическое добро в реальное зло?

Вообще культуре ребенок обязан своим «Сверх-Я» — сводом этических, рациональных и эстетических установок, без закрепления которых он не смог бы приспособиться к обществу. Но, по правде говоря, «Сверх-Я» можно вообразить себе и как стальной аппарат, бестрепетно и зачастую неумело внедряемый в детскую душу. Даже если «Сверх-Я» достаточно рационально по своему составу, то рубец от него — иррационален, ибо состоит из недоразвитой «ткани» синкретизма детской психики. Мы даем сознанию ребёнка идею власти, но одновременно формируем миф о власти. Мы вкладываем в его голову причинно-следственные связи, но одновременно учим его мифологической квазикаузальности. Мы взываем к достоинству, а получаем нетерпимость; прививаем любовь, а выясняется, что она живет лишь при наличии своего антипода, ненависти. Культура учит, как находить ценности, но также и тому, как обходить правила, а того, кто умеет талантливо обходить правила, нередко заносит черт знает куда. Культура сама несет в своем массиве неисчислимое множество мифологических построений, от сказок и притч до господствующих идеологий. Она лжива в том смысле, что, объявляя многие вещи «ясными» и «логичными», на самом деле сплошь и рядом основывается на более чем сомнительной аксиоматике. Она формирует сознание, и она же крепит в нас коллективное бессознательное, подогревая естественную

склонность к мифотворчеству, заковывая зыбкие индивидуальные мифологемы в старинные латы устоявшихся мифологем-архетипов.

Поэтому созревающий параноик, жертва болезни, фрустрации или социального безумия, готовый увидеть в мироздании свое (или «наше») второе Я, тут же поощряется культурой. Похоже на то, что сама культура (*эта* культура, во всяком случае) — есть машина для драматизации действительности. Заметьте: после Ч. Диккенса, Э. По или Ф. Достоевского как-то пресно смотреть фильм, в котором никто никого не убил, не предал, не обманул, не изнасиловал или хотя бы не напугал. Но и писатель-интеллектуал нового типа Р. Музиль часами удерживает наше внимание возобновляющимися намеками на то, что вот-вот в романе произойдет соитие между братом и сестрой! Эта культура, кажется, уже не в состоянии сказать нам что бы то ни было, не задевая (как бы мимоходом) наших низменных чувств. При этом она уверяет, что погружается в «бездны» души человеческой. Видимо, после Фрейда «погрузиться в бездны» означает для нас непременно раскопать в человеке какую-нибудь пакость вроде некрофилии, клептомании или влечения к собственному калу. Сама ус новка ортодоксальных психоаналитиков усматривать во всем символы подавленной сексуальности либо агрессивности — и ничего более — по существу, паранойяльна.

В своеобразные «питомники» паранойи превращаются иногда и столь распространенные в наше время кружки и группы, занятые разговорами об экстрасенсорных явлениях, об НЛО, магии, экзотических формах мистицизма, об астрологии и т. п. Большая часть людей, упоенно предающаяся этим занятиям и псевдоисследованиям, основательной научной подготовки не имеет, зато наделена непреодолимым мифологическим голодом. Среди них созревают и потенциальные претенденты на роль вождей (если не государств, то хотя бы сект); эти живо схватывают дух паранойи и технику заражения ею окружающих.

Может быть, ощущение обманчивости современной культуры толкает сегодня многих к культуре давно прошедшей, существовавшей десятки веков назад, трактовавшей людей и мир совершенно иначе. Но в сферах фундаментализма трудно не ощутить социальную паранойю еще более «крутую», неумолимую и буквально кастрирующую критические способности разума.

И в довершение всего поверх всякой культуры частенько гуляет деспотическая власть, которая эту культуру так выстроила, так сфокусировала, чтобы ты у нее, у власти, по струночке стоял, да еще и радовался значимости, нешуточности своего жизненного пути... Что же делать? Вырваться хоть из-под деспотии, если повезет. И отдышавшись, осмотревшись, перестать хвататься за голову и — наконец, расхохотаться. Сказать себе: «Чур меня, померещилось, не так все драматично».

Иначе и сам не заметишь, как...

МЕМОРАНДУМ

Госфильмофонд России и 100-летие кино

Вечное желание людей запечатлеть свой облик и движение жизни оказалось легко исполнимым начиная с 1895 года. С тех пор кинокамеры неустанно фиксируют жизнь как она есть, фантазии, воображаемые картины прошлого и будущего — весь век, со всем, что в нем гениального, безумного и будничного.

Кинопленка с изображением эпохи горела, сохла, рвалась, плесневела — как шагреневая кожа она исчезала на глазах.

Спохватившись, ее начали собирать в определенных местах, бережно приводить в порядок и хранить. Госфильмофонд России — одно из таких мест.

Несколько десятилетий самоотверженно и кропотливо здесь собирают, восстанавливают и хранят кинопленку с изображением всех главных событий и лиц века, множество игровых картин всех стран мира и самой России.

Наконец история дает повод встретиться Госфильмофонду — со всей его бесценной и неповторимой коллекцией — и публике, ради которой фильмы создавались и сохранялись.

Впервые Госфильмофонд открывает свои сокровища так широко и щедро.

В маленьких, уютных залах творческих домов и на огромных киноплощадках будет восстановлен весь XX век. Каждая историческая эпоха будет воссоздана благодаря старым фильмам, фотографиям, плакатам, книгам, пластинкам и предметам из прошлого.

Каждый сможет найти годы, по которым тоскует, и вернуться в 10-е или 20-е... 40-е или 60-е годы... Госфильмофонд России предложит вам этот удивительный шанс.

Наши программы охватят все жанры и все периоды кино.

Чтобы встреча Госфильмофонда с широкой публикой в честь 100-летия кинематографа осталась в памяти, будут подготовлены и предложены материальные свидетельства праздника: портреты прекрасных актеров и кинематографистов, книги и альбомы, афиши и плакаты, буклеты и проч., значки и сувениры — и предметный мир уходящего столетия окажется в ваших руках.

Все, кто поймет, что участие в этом грандиозном празднике — прекрасная возможность получить от культуры и искусства жизненный импульс и одновременно дать культуре и искусству свою энергию, знания или капитал, могут уже теперь обращаться в Госфильмофонд России.

142050 Московская область, Белые Столбы
Госфильмофонд
Телефон: 546-05-13, 546-05-16
Телекс LAST 1 411700

Л. Калгатина

Почем фунт лиха?

Заметки обывателя

И я снова продал свою бессмертную душу за рубль двадцать.
Почти из Е. Ильфа.

Берусь утверждать: путь к сердцу избирателя лежит через его желудок.

Массовое сознание остается по-прежнему чрезвычайно политизированным. Но если еще недавно отношения «народ—власть» носили явно выраженную идеологическую окраску, то теперь, когда власть как бы сменилась, акценты все больше и больше смещаются в экономическую плоскость. Те же затихнувшие было и снова разгорающиеся митинги в Останкино и у Белого дома, хоть и продолжают спорить о коммунистах, демократах и их общих вождях, на самом деле спорят о другом: можно или нет прожить на прожиточный минимум.

Мы даже не заметили, как все наши социальные роли постепенно преобразуются в одну-единственную, а она гипертрофированно разрастается и занимает все большее жизненное пространство: мы все стали покупателями. Мы прежде всего покупатели, а уж потом все остальное. В лексике преобладает утилитарно торговая специфика. И тем значительнее становится с каждым днем вопрос «что почем?», чем скорее тает покупательская способность. Вопрос этот не праздный, потому что в конечном счете речь идет буквально о выживании — в первую очередь рядовых граждан, а потом и властей всех мастей.

Кстати, о рядовом гражданине. Ему, враз обнищавшему, недосуг разбираться в тонкостях экономических программ и дискуссий, в опостылевшей борьбе народных слуг друг с другом. О качестве реформ или того, что так называется, он судит исключительно «здесь и теперь»: перед красноречивыми ценниками. Обязательно сопоставляя их с содержимым своего кошелька. И обязательно вспоминая, *как было раньше*. *Как будет потом* — подумать страшно, поэтому лучше не думать вообще. Пусть даже всем опытом своей жизни и всей генетической памятью мы и приучены претерпевать временные трудности в ожидании светлого завтра, что всегда было процессом постоянным, вспомнить хотя бы гениальную и в простоте своей универсальную хрущевскую формулу о зорях коммунизма (то есть счастливого, по представлениям своего времени, будущего) на горизонте — в ней была замечательная логика: дорогу осилит идущий, и не было обмана: сколь ни иди, а дорога короче не станет. На сегодняшних горизонтах маячит призрак рынка, но отсюда он виден таким, что впору вспомнить мудрого и хитрого мужика, который выторговал у явившейся к нему Смерти расписку: «Приду завтра».

Так вот у рядового гражданина растет и крепнет уверенность: *раньше было лучше*. Даже те, кто знает, что времена были мерзопакостные, вынуждены признать, что рыба в Каме все-таки была. И чем времена раньше, тем они кажутся лучше. Вчера лучше, чем сегодня. Даже в начале года было заметно лучше, чем сейчас. В конце предыдущего — чем в начале нынешнего. Совсем хорошо было в марте накануне павловского апреля, в мае накануне несостоявшихся рыжковских планов, в мартобре накануне перестройки... Председателя Либерально-демократической партии Владимира Вольфовича Жириновского так прямо и просят: «Верните нас в 1985 год». И других председателей и активистов тоже просят; правда, многие уважают иное «раньше»: ну, когда действительно жить было лучше, жить было веселее, а с каждым днем и все радостнее... а как здорово

«Кандидат в президенты господин Жириновский» Автор А. Митрофанов. Режиссеры А. Пирков, О. Лапузный. ЦДС. 1991.

было в России, которую мы вообще потеряли: в той России, говорят, за несколько то ли рублей, то ли копеек можно было сторговать то ли знатный тулуп, то ли дойную корову, то ли дом — полную чашу.

Короче, раньше было — добро. И этим добром легко торговать на современном рынке идей и идеологий. И эта «торговая сеть» все больше ветвится, по-хозяйски располагается на всех манежных трибунах, площадях и переулках, не платя налогов, не платя по векселям и оставляя после себя исключительную грязь и мусор.

Принцип «Время — назад!» и особая теплота в мыслях о «рыбе в Каме», факт наличия которой становится заменителем, мерилом, эквивалентом всего — благосостояния, национального достоинства, культурных традиций, государственной мощи и сильной власти,— мощное свидетельство деморализации общества, его «моральной неустойчивости». Еще чуть-чуть, и наши убеждения с благородных идеальных высот окончательно опустятся на уровень прилавка, мы начнем ими приторговывать, как на Арбате сегодня торгуют боевыми орденами, знаменами и воинскими мундирами, и не успеем заметить, как купимся сами. А может, и уже купились.

Ведь не заметили же мы, как начали думать желудком. *Буквально!* Это мы только говорим, что, мол, не хлебом единым...

Но лукавим ведь: все мысли, все разговоры, все намеки еще оставшихся чувств сводятся к нему, единому. Иначе-то тяжело. Послушайте хоть мастеров культуры, хоть патриотов, хоть коммунистов, хоть демократов, хоть уже избранных, хоть еще только званых. Да ту же четвертую власть, которая уже погибает. Отовсюду слышится: кушать хочется. Не так разве?

Спрашивается: кому я отдам предпочтение? Да тому, разумеется, кто раньше других скажет: «Кушать подано!» Не захочу, а — выберу.

Еще спрашивается: у кого, у какого слуги народа больше шансов?

Да у того, разумеется, кто не кладет себе зарплату в одиннадцать — или сколько там, в зависимости от ранга? — минимумов; кто не разъезжает в роскошном лимузине, а трясется в моем опаздывающем, а то и бастующем трамвае выпуска -надцатого года; кто лечится не в привилегированной по-прежнему клинике, а пользует участкового врача; кто не заселяется в пятикомнатную общей площадью 441 кв. м брежневскую квартиру, а коротает свой век в утлой хрущобе; у кого в холодильнике нет ничего, кроме селедки, в мерзопакостные, должно быть, времена еще выловленной, да кусочка масла на бутерброд сыну-студенту позавтракать, да нескольких упаковок лекарства, которое не выбрасывают только потому, что нового в аптеке не найдешь.

Скажете: популизм. Скажете: чаяние о народе с извлечением для себя максимального политического капитала... Скажете: это мы уже проходили, эту войну хижин и дворцов... Но мое чувство социальной справедливости эти дворцы раздражают.

Тем более что все правда. И про аптеку, и про мебель, и про зарплаты... И все — документ: съемочная группа фильма «Кандидат в президенты господин Жириновский» нагрянула в квартиру своего героя как будто неожиданно. Не знал же хозяин, что будут гости с кинокамерой и попросят открыть холодильник для народа. Знал бы, может, и кусок масла перепрятал бы. А так — как есть, так и есть.

Признаться, я до сих пор с ужасом думаю о тех устаревших лекарствах и о той селедке не первой свежести: лучше все-таки выбросить. Но настроение мое прибавилось. Не то чтоб я перестала тосковать об изобильном и дешевом прошлом или верить в астрологов, которые подскажут, чем сердце успокоится, и научат, как жить. Но во мне затеплилась надежда. Ведь те, другие, которых мы во всех смыслах обеспечили своими избирательскими голосами, оказались страшно подумать как далеки от народа. А тот, кому мы голосов не додали, не только не в обиде, но и продолжает для нашего блага трудиться. Хорошо смеется тот, кто смеется последним. И он такой же, как мы с вами. Как ты и я — он тот же самый. Он так же неуютно и голодно живет. У него те же проблемы, мысли и слова, что у всех нас,— и про рынок, и про цены, и про всю современную политику. Он — один из нас. Он свой. Наш. Самый человечный человек, простой, как правда. (Помните, во всех букварях были задушевные рассказы и картинки про дедушку Ленина, который в тяжелые годы перебивался куском черствого хлеба, пустым чаем и с другими всегда тем делился, а костюма своего, старенького, заношенного, не стыдился — жил, как вся страна жила. И у дедушки Сталина, все это знают, на книжке осталось несколько рублей с копейками. Нам с детства привит культ простого, скромного, неприхотливого вождя. Сегодня это актуально особо.)

На пресс-конференции, ненавязчиво смонтированная запись которой стала основным структурным элементом фильма «Кандидат в президенты...», господин Жириновский и сам подтвердит, что он такой же, как «все здесь присутствующие»: и не гений, и не без недостатков. Таких же, как у вас, вас и вас...

Но мало того. Он нашел силы, время и желание обо мне думать, заботиться. И за меня бороться. За меня лично, а не за какую-то абстрактную экономику, неумолимых законов которой мне все равно никогда не понять, потому что для меня экономика — это когда я остаюсь один на один с ценником. И когда ответ на мой вопрос: «Почем?» — меня устраивает. Всё!

Я даже так скажу. Мне, простому обывателю, беззащитному перед тем самым ценником, мне, уже не твари, конечно, дрожащей, но пока еще червяку ничтожному, не какому-то там члену правительства, по случаю удостоенному этой характеристики, а мне лично, растерянному и слабому простому советскому человеку нужна сильная личность в помощь. Нужен крепкий и уверенный заступник, знающий, как мне помочь, и не на словах, а на деле способный за меня постоять.

Владимир Вольфович Жириновский прошел по Даниловскому рынку и за полчаса сбросил там цены.

Его, правда, приняли за московского префекта, который в сопровождении чиновников и то ли киношников, то ли телевизионщиков обходит свои владения. Но разве в этом дело! Дело в том, что цены сбросил. Пусть даже только на полчаса.

Эти полчаса — талантливо задуманное и талантливо реализованное зрелище. Сеанс одновременной игры кандидата в президенты. Вхождения в роль и ее блистательного исполнения. Политика — это искусство возможного! Позволю себе процитировать записи во время просмотра.

...Что значит «иди дальше»? Это рынок! Вы продавец — я покупатель. Значит, *меня* цена не устраивает. *Вы* для нас. Не *мы* для вас, а *вы* для нас... Тем более — кто по национальности? Полурусский... Вот та вторая половина и сказывается, когда ты говоришь «иди дальше»... Хурма? Кто продавец? Где продавец? Сбежал... Продавец должен стоять у товара. Быстро. Быстро! Номер машины запишите... Почему вы ушли? Испугались, что ли?.. Пробовать я не буду, из-за этого дифтерит в стране, сибирская язва, эпидемии... А зарплата сейчас 300 рублей — как должен москвич купить? Он правильно говорит: воровать. Значит, все будем воровать. Я пройду по рынку, я оставлю здесь всю свою зарплату, съем это за три дня. Двадцать семь дней что я должен делать? Значит, кто согласен на свободные цены? Вы, торговцы. Покупатели согласны?.. Если между нами не будет согласия, начнется война. Значит, цены должны быть регулируемые... Вот этот ребенок... у этого ребенка с детства будет ненависть к вам, продавцу... Что это у нас? Редька?.. Нет таких цен. Я позвоню Муталибову и завтра приду. Если Муталибов скажет, что вы лжете,— вы с рынка будете удалены... Вы меня не знаете? Плохо... Вот почитайте, моя статья... Дайте ему статью... Чьи огурцы?.. Молодец, быстро сообразил — рубль двадцать килограмм! А я уйду — сколько будет? Тридцать пять!.. Вот теперь вы поняли, москвичи?! Если вы действительно хотите за рубль двадцать, вы должны были проголосовать за другого. Обманулись — и вот теперь тридцать пять...

●

Здесь что ни слово, то емкая метафора. Здесь — как и в уже упомянутом эпизоде в квартире — метафорична сама ситуация: действие происходит в интерьере *реального рынка,* Даниловского то есть базара, но подразумеваются обстоятельства *рыночной экономики:* как они *сложились* на сегодняшний день и как они *могли бы сложиться* на сегодня, если бы... Простота и доходчивость этой ситуации, равно как простота и доходчивость суждений Владимира Вольфовича, его энергичность, четкость формулировок и заключений,— служит красочным учебным пособием, «вживую» иллюстрирующим: что — *такой* рынок нам не нужен и то — *какой* рынок нам нужен. Точнее, хотелось бы.

На этой двойственности (или даже тройственности?), на противоречивом, но очевидном единстве обыденности и абстракций, конкретно бытового и отвлеченно программного, налично житейского и отчужденно предполагаемого, реально происходящего и мысленно состоявшегося — замешан психологический и политический имидж г-на Жириновского, уверенно переходящего от «сослагательного наклонения» к «утвердительным предложениям»: от воображаемого к действительному и обратно. Программу партии Жириновского в жизнь! — так можно обозначить внутренний сюжет и сверхзадачу этого убедительного выхода Владимира Вольфовича в народ. И программа — в жизни: таков его результат. Я уж не говорю о том, как умело г-н председатель ЛДП приспосабливает к своей народной политике этот ставший в последнее время нормой способ общения руководства с населением, да еще усиливая его, способа, эффективность чертами своеобразного диссидентства. Не говорю и о том, как тонко и на полную мощность заводится механизм «сакральных» образов: «вождь», «народ», «коллективное начало» (покупатели), «враг» (торговец; часто, если не всегда, нерусский), «вредительство» (зараза и эпидемии), «юная жертва» (ребенок, лишенный витаминов) и так далее. Я говорю просто о том, как непринужденно кандидат в президенты разрешает проблему, над которой извечно, годами бьются наши политики: здесь тот самый случай, когда *желаемое* и *действительное* наглядно (!) совпадают. Кстати, это ведь проблема, которую пытается решить и искусство, правда, безрезультатно. Поэтому я с удовольствием продолжила бы эту тему, входящую в сферу и моих профессиональных интересов. Тем более что происходящее на рынке — происходит одновременно и *на самом деле,* и *как бы на самом деле:* то есть иллюзия реальности находится в полном соответствии с законами кинематографического и сценических искусств, при том что степень условности сведена к незначительному минимуму (будем считать, что кандидат — это уже почти президент). Скажем, можно проанализировать, как в работе Владимира Вольфовича документальное начало сочетается с игровым — в замысловатых узорах и с неожиданным

эффектами, как вообще результативна и полноценна документально-игровая стилистика; можно рассмотреть эту уникальную импровизацию на подмостках Даниловского рынка с точки зрения театрализованной действительности или театральной площадки, установленной в реальной жизни; можно попытаться понять, каким образом так органично сливаются такие столь разные сценические традиции, как театр *переживания* и театр *представления;* можно вообще вспомнить традиции площадных жанров или старинных народных зрелищ; можно... впрочем, уже и так ясно, что блистательный бенефис Владимира Вольфовича меж овощных и фруктовых рядов — это настоящее искусство. Художественно-публицистическое произведение, стилизованное под ярмарочный балаган.

Но я хотела сказать о другом. О том, что происходило, когда Владимир Вольфович обходил Даниловский рынок. О том, что все — все! — посетители Даниловского рынка с Владимиром Вольфовичем были согласны. О том, что известная патриотическая газета «Пульс Тушина» с его статьей пользовалась большим спросом. О том, что массовое сознание, сознание покупателя, только и ждет таких вот бесхитростных и волшебных решений всех наболевших покупательских проблем, которые так просто и так решительно защищает кандидат в президенты. О том всамделишном сосуществовании и гармоничном совпадении мифов и реальности, о которых мы всегда только и мечтали. Ведь на моих глазах произошло чудо. И даже несколько.

На моих глазах пять тысяч москвичей, можно сказать, были накормлены пятью хлебами и двумя рыбами.

На моих глазах были уличены фарисеи.

На моих глазах торговцы были изгнаны из храма.

На моих глазах состоялось не только Слово, но и Дело.

На моих глазах была оказана гуманитарная помощь и выдан кредит — редькой, хурмой и яблоками.

На моих глазах был ненавязчиво осуществлен акт психотерапии, агитации и пропаганды.

И открылся изумительный смысл выражения «*кормило* власти».

И спрос родил предложение.

И все было изящно, убедительно и без обмана. И так же грамотно, как в коммерческом телеканале «2×2»: полчаса приятной музыки и несколько минут легкой рекламы.

А вы что подумали? Неужто и впрямь не знаете, что музыка сегодня играет только за счет средств, полученных от рекламы? Не знаете, что ее, музыку, заказывает тот, кто платит? Да полно вам, в самом деле...

И если хочется, чтобы приятно было не полчаса, а всегда, придется раскошелиться. И кстати, не так чтобы очень; и рынок к вашим услугам: хоть залог внесите, хоть в рассрочку возьмите, хоть бартером оформляйте, хоть натурой платите — все это синонимы и метафоры, а требуется с вас за все про все самая малость: один голос. Он идет по бросовым ценам: последний курс — рубль двадцать за штуку. Господи, делов-то.

Правда, кто-то когда-то был лишен вечного блаженства за одно только дармовое яблоко.

Но Владимир Вольфович прав: что ж мне, покупателю, делать...

●

До просмотра этого фильма я была убеждена, что фигура В. В. Жириновского сделана прессой. Я и сейчас в том убеждена, но с одной поправкой. Газетные и телевизионные журналисты предлагают нашему вниманию Жириновского-фигляра, Жириновского-клоуна, Жириновского — эффектного Хлестакова или Ноздрева. Одним словом, комического персонажа в жанре живой пародии на современного политического деятеля. И на потеху недобросовестному зеваке. Но все это неправда.

Точнее, не все это — правда. Все серьезно. И я согласна с Ю. Щекочихиным: как бы нам не пересмеяться.

Может быть, у газетчиков есть своя сермяжная логика: посмеяться, чтобы снять вопрос с повестки дня, посмеяться, чтобы отмахнуться. Может быть даже это своеобразный полемический прием. Но постарались в том все журналисты, а не только те, которые, как утверждает Владимир Вольфович, носят еврейскую фамилию.

Другое дело, что сам кандидат в президенты дает моим коллегам повод. Наиболее яркие и фактурные фрагменты в его публичных выступлениях как на беду оказываются и самыми смешными. Но по существу смеяться ох как не над чем.

Взять хотя бы заявление о советских военнопленных:

Если... в Пакистане будут удерживать наших парней, то мы не будем делать на китайский манер триста предупреждений! Семьдесят два часа... И если через семьдесят два часа все русские парни не будут в Шереметьево-2... будет дан приказ Тихоокеанскому военно-мор-

скому флоту. Он подойдет к городу Карачи... Если это не подействует, значит, Карачи исчезнет с политической карты мира... Следующий город будет Равалпинди... Последний город будет Исламабад... И на этом существование этого искусственного образования будет закончено. Наши русские войска встретятся на реке Ганг с дружественной индийской армией...

Или взять коротенький фильм-репортаж о дне рождения г-на Жириновского «...а имей сто друзей...», сделанный в Новой студии ATV. Неужели Владимир Вольфович до *такой* степени не понимает, что из съемок сытого и пьяного застолья на бывшей даче Берия и ЦК КПСС — что так резко контрастирует с пустым холодильником в плохо обставленной двухкомнатной квартире в неустроенных Сокольниках — *не может*, по определению *не может* получиться ни-че-го, кроме экранной насмешки. Но ведь разрешил снимать. А это было жалкое, невыносимо жалкое и красноречивое зрелище, особенно когда видишь, как он трогательно, то в голос, то так по-детски просто шевеля губами, с мутным взором подпевает кому-то из своих партийных друзей с хриплыми голосами за кадром: «Артиллеристы! Сталин дал приказ. Артиллеристы, зовет Отчизна нас. Из сотен тысяч батарей за слезы наших матерей, за нашу Родину: «Огонь! Огонь!» И когда из безобидной детской песенки со словами «прилетит вдруг волшебник в голубом вертолете и бесплатно покажет кино...» и из есенинского «Я теперь скромнее стал в желаньях...», исполненного партийцами в интонации блатного романса, так и просится, так и прет не заложенный в них смысл.

Или тот же телевизионный репортаж об очередном походе защитников ГКЧП к «Матросской Тишине»: Владимир Вольфович тогда тоже забылся, увлекся собственным интервью корреспонденту, а потом, спохватившись, закричал что-то вроде: «Не туда свернули! Дорога где? Дорогу потеряли!»

Но и газетчики хороши. Хватаются за самое броское и выразительное, не задаваясь трудом осмотреться вокруг. Да, Владимир Вольфович особо деятелен и энергичен, да, его повсюду слишком много, да, он больше других на виду. Но разве его стиль не напоминает стиля, в котором работает, скажем, сегодняшний Дворец съездов? Разве он, смешной и нелюбимый, не напоминает других — любимых и серьезных?

Никакой он не шут. А если и шут, то только в том классическом благородном смысле, когда вытаскивается наружу и пародируется стиль Двора.

С другой стороны... Будучи крайне непосредственным и прямодушным, г-н Жириновский кажется инфантильным. Будучи неаккуратным в выборе слов и выражений — поверхностным, непоследовательным и все до нельзя упрощающим. Можно также подумать, что он не в ладу с искусством логики и ораторским мастерством, когда заводит речь об отвлеченных материях и тут же переходит на бытовизмы. Можно подумать, что там, где раздавали мудрость и хорошие манеры, его не было. Но это только кажется. Во всяком случае, в определенный момент перестает быть недостатком и становится редкостным в своем совершенстве достоинством. Потому что становится изобразительно-выразительным, как сказали бы искусствоведы, средством грандиозно придуманного и хорошо осуществленного образа, так благодарно совпавшего с личными качествами, способностями конкретного гражданина и человека.

Жаль, конечно, что он невыносимо эмоционален, напорист, многословен и отчаянно жестикулирует. Жаль, что, непомерно увлекаясь своими монологами, перестает слушать и слышать собеседника и оппонента, чем выдает внутреннюю негибкость: это всегда политически неверно, а для оппонента психологически обидно. Жаль, что у него тяжелый взгляд исподлобья и он редко улыбается, а если и улыбается, то только губами, а в лице и в глазах остается неприятная неподвижность. Жаль, что чем больше он старается показать из себя сильного и уверенного политического лидера, тем больше я стесняюсь своего наблюдения, потому что все сильнее мне заметен обычный, смирный и нерешительный, молчаливый и замкнутый человек, который только на публике, подобно зажатым и закомплексованным в жизни, но преображающимся на сцене актерам, входит в образ. И особенно жаль, что у него через слово, как заклинание, мелькает: умоемся кровью, умылись кровью, будет война, война будет...

Но! Все это стилистика повседневной жизни. Ставшая эстетикой нашей современной политики. (Политика стала ведь делом житейским.) Это стиль улицы, это выдержанный в реалистических тонах портрет общества пикейных жилетов, заслуживающих и пополняющих свое правительство. И нечего на портрет пенять: кандидат в президенты — голова. Он то феноменальное звено, которое связывает «жизнь» и «политику», «двор» и «Двор», «народ» и «власть». А безупречный и приятный во всех отношениях образ — дело наживное.

Да и нужен ли он. Другое ведь важно. Важна эта блистательно сымитированная, а скорее всего даже и не сымитированная психология простого, рядового, беспомощного, беззащитного современного гражданина одной с кандидатом в президенты крови, одних суждений, одних проблем, одной, в конце концов, истории — прошлой и настоящей. Гражданина, имеющего свое собственное достоинство.

И разве вы сами не считаете, что нужно жить по закону? Не считаете, что нельзя нарушать Конституцию? Что нельзя брать на себя не данных вам полномочий — хоть в августе, хоть в декабре? Вас совсем не оскорбляет, когда о том, что сделано, перво-наперво докладывают американскому президенту, а уж после своему собственному, указывая ему и в прямом и в переносном смысле на дверь, а своему казахскому коллеге и на трап?

Вы ведь тоже за сильное государство. И за справедливое. За примат личности над государством. И... ни пяди земли. И границы на январь 1913 года. И дореволюционный червонец. И отпуск на лучших мировых курортах.

(Только не говорите, что это нереалистично. Ни себе, ни г-ну Жириновскому не задавайте вопросов — как, каким образом все это можно осуществить? Пусть лучше вопросы — как и ответы — останутся риторическими. Иначе... Иначе — вы помните — «Тихоокеанский флот» и умоемся знаете чем...)

Владимир Вольфович хорошо представляет себе самые короткие пути к сердцу избирателя. Он подает большие надежды. Поэтому он — образцовый реалист. И в значительно большей степени реалист, чем все остальные политики и идеологи — и те, что при власти, и те, что около; и те, кто «за», и те, кто «против»,— вместе взятые. Он смотрит в корень. Он охватывает максимально широкий спектр общественных настроений. А у всех остальных — узкая специализация. Знаменитая Нина Андреева реставрирует и подновляет ВКП(б). Сажи Умалатова и Александр Крайко с товарищами — СССР и съезд народных депутатов. Виктор Анпилов, завсегдатай, душа и заводила старомодных митингов, продолжает мечтать о революционном энтузиазме и бороться с мировым капиталом. Дмитрий Васильев и другие активисты «Памяти» излишне — костюмы, ритуалы — декорируют свою деятельность, списывают себя с любимых исторических персонажей и воображают себя героями былины: границы между действительным миром и художественным вымыслом там так же прозрачны, как теперь в наших палестинах. У Глеба Якунина тоже все не слава богу: какой микрофон председатель ни включит, он идет и кричит туда «долой!»... На именитых представителей четвертой власти посмотреть — та же проблема. Александр Невзоров, припозднившийся романтик, юноша со взором горящим, до сих пор играет в мушкетеров, чекистов, солдатиков и приключения, а его коллега по гласности Бэлла Куркова... нет-нет, Бэлла Алексеевна — это святое, но она еще не пришла с митинга, она до сих пор, как Свобода Делакруа, ведет народ по баррикадам... Кто там еще из известных борцов на виду... Лигачев? Макашов? Горячева? Хасбулатов? Что-то не припомню.

Они все большие патриоты, они все верны каждый своей идее, они, должно быть, искренние люди, конечно, умеющие убеждать, овладевать сознанием трудящихся масс. Но они витают в облаках, в мечтах. И относятся к психологическому типу, обращенному в прошлое: по роду своих увлечений и по методам самоосуществления. А Владимир Вольфович ходит по реальному базару. И напрасно многие из них прогоняют его со своих митингов. Им бы у него учиться, учиться и учиться. Потому что все они, герои былины и неисправимые романтики,— утописты. А кандидат в президенты господин Жириновский — наша антиутопия. Наша лихая реальность, обращенная в будущее. Наше воспоминание о будущем. Как и само название этого фильма-портрета.

●

...Реальность-то оно реальность...

Или, может, она мне привиделась? А *кандидат в президенты* никакой не прогноз, а так... вечное состояние, вечный кандидат?

Я все никак не забуду тот эпизод на Даниловском рынке, когда Владимир Вольфович подошел к какому-то дядьке с Украины, пощупал его яблоки, спросил: «Вы меня не знаете? Плохо. Почему не знаете? Москвичи знают, а вы нет. А на Украине всех знаете!» А дядька, кладя яблоко на место, ответил: «Да некогда мне... Я в саду нахожусь с утра до вечера, на земле работаю...» И добавил: «Знаете, как у нас говорят... Когда паны дерутся, у мужиков чубы трещат».

Что правда, то правда.

Рекламный плакат к фильму «Молчание ягнят»

«Молчание ягнят» («The Silence of The Lambs») Автор сценария Тед Телли (по роману Томаса Хэрриса). Режиссер Джонатан Демми. Оператор Так Фудзимото. Художник Кристи Зиа. Производство «Orion». США. 1990.

Валентин Михалкович

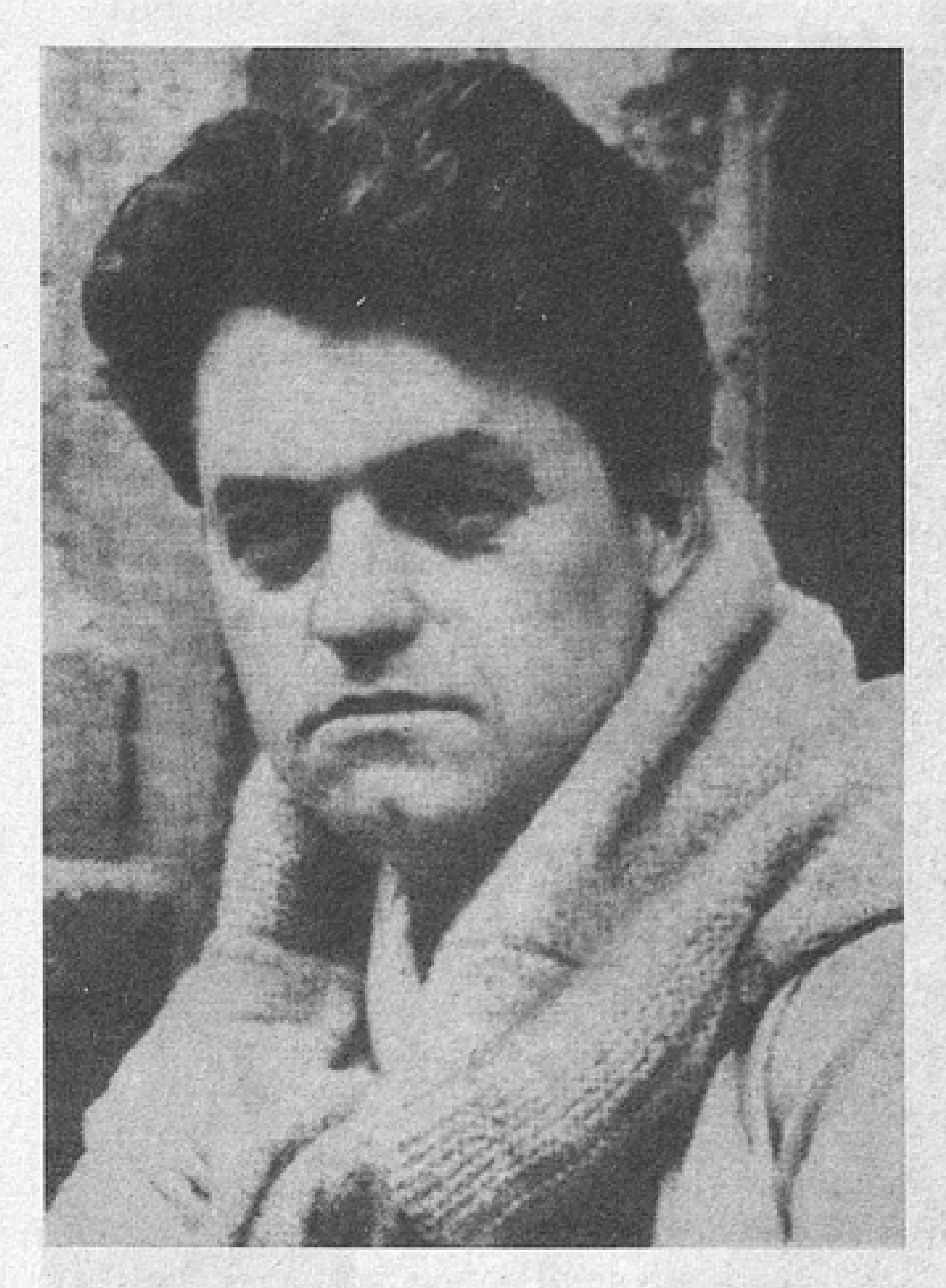
Мисс Электра, героиня «Фронтира»

Первый же эпизод «Молчания ягнят» вводит с американской энергичностью в курс дела. Фильм начинается кадрами бегущей девушки. Ее бег тяжеловат, однако сноровист и ровен. Титр лаконично сообщает, что события происходят в Квонтико, учебном центре ФБР. На одном из деревьев прибиты дощечки с надписями, казалось бы, тут неуместными: «обида», «страдание», «боль», «любовь», «Оно».

Кто знает, на самом ли деле висят такие дощечки в Квонтико? В фильме они явно символичны. Получается, что цель бегущей девушки — не намеченный преподавателями пункт, а душевные муки. Последним в перечне стоит «Оно» — фрейдовский «Ид», то есть сфера бессознательного, где таятся неукротимо агрессивные силы; они как бы заточены в подполье и не допускаются в светлое поле «Я».

Энергии режиссера достало на то, чтобы физическую кинетику девушки переключить в иное измерение — психическое. Из светлого соснового леса под Квонтико бегунья незаметно для себя попадает в чащобу идей, развивавшихся когда-то основоположником психоанализа. Герой набоковского «Дара» — писатель Годунов-Чердынцев «в мысли о методах судьбы» находил то, «что служило нитью, тайной думой, шахматной идеей для едва еще задуманного романа». Так же для другого набоковского писателя — для заглавного героя «Истинной жизни Себастьяна Найта» — важны эти методы. Сочиняя свои книги, он озабочен «изучением тех приемов, которыми пользуется человеческая судьба».

Режиссер «Молчания...» узурпирует эти методы, отняв их у судьбы. Прежде чем она продемонстрирует и реализует свои приемы, режиссер — посредством дощечек, бесхитростно прибитых к дереву,— заранее оповещает, какой результат приемы дадут. Тем самым в беге Клариссы Старлинг, героини фильма (Джоди Фостер), ощущается «шахматная идея» режиссера, как назвал бы ее Набоков.



Джонатан Демми

На дощечках нет указующих стрелок; значит, предсказанные ими муки осуществятся здесь, во внутреннем пространстве картины. Подобные таблички вывешивают при входе. Аффективные надписи дощечек знаменуют собой границу заэкранного пространства и вход в него.

Вместе с тем фильм Джонатана Демми насыщен аллюзиями и о другой границе — «фронтире», землях к западу от Миссисипи, открытых для заселения после гражданской

войны Севера с Югом. Злой дух фильма — маньяк, убивающий девушек, получает у полицейских и газетчиков кличку «Буффало Билл», которую носил полковник Уильям Фредерик Коди, знаменитый герой «фронтира», а позже, вплоть до 1910 года — владелец шоу, демонстрировавшего сцены из жизни Дикого Запада. Кстати, владелец склада, с которым встречается Кларисса, внешним обликом — бородкой, худощавостью лица, пышной шевелюрой —

Кларисса Старлинг (Джоди Гленн)

напоминает полковника Коди. Кроме того, узник тюрьмы для психопатов, которую посещает Кларисса, имеет прозвище «Микс», заимствованное у легендарного актера, блиставшего в вестернах 20-х годов.

Другие реминисценции классического вестерна менее явны в «Молчании ягнят». Бригада «скорой помощи» и полицейские в одной из сцен спускают в лифте раненого. Сверху, на белую простынь, которой прикрыто тело, капает кровь. Полицейские заключают, что на крыше лифта притаился сбежавший Ганнибал Лектер, психопат-убийца. Аналогичным образом шериф и его люди обнаруживали раненого бандита в «Рио Браво» Говарда Хоукса. Там кровь капала в кружку с пивом, стоявшую на прилавке салуна, и золотистое пиво медленно краснело на глазах у блюстителей порядка.

Сотворенная и популяризированная вестерном мифология «фронтира» взята Джонатаном Демми на излете своего существования, в состоянии дегенеративном. Имена легендарных героев Дикого Запада служат у него чем-то вроде масок маньякам и психопатам. Нынешние их обладатели ни в малейшей мере не соответствуют легендам, которые с именами связаны. Подобный маскарад означает, что имена теперь пусты; вложенный в них когда-то смысл искрошился и выветрился. Пустые имена заполняются теперь чем угодно — даже «начинкой», прежде для них абсолютно неадекватной. Выродившаяся мифология потеряла свою сакральность — оттого обращаются с нею небрежно, почти издевательски.

Пиетета лишились не только славные герои, но и женщина — некогда сакральный персонаж вестерна. Она изображалась в двух ипостасях: как благородная и чистая возлюбленная, а также — как девица легкого поведения. Андре Базен заметил, что мифология «фронтира» освящала только первую — «женщину в сане весталки, хранительницу общественных добродетелей». Благодаря ей совершается воспроизводство жизни не только в смысле биологическом, но главным образом в плане этическом и экзистенциальном. В становящееся, хаотичное общество «фронтира» женщина приносит извечные ценности, а потому сакрализуется.

Конфликт в фольклорных эпопеях нередко базируется на том, что одна из борющихся сторон обладает чем-то сугубо ценным и высоко сущностным: чудесным источником силы, волшебным оружием, эликсиром бессмертия; другая же сторона жаждет эту сущность отнять и присвоить. Женщина олицетворяла в вестерне саму сущность бытия, а потому оказывалась объектом покушений и похищений. Уже Буффало Билл, впервые появившись на подмостках в спектакле «Скауты равнин», спасал прекрасную пленницу краснокожих. Позднее, особенно в раннем кинематографическом вестерне, такие спасения стали почти каноническими.

Уильям Харт, реформируя в десятые го-

ды жанр, внес новые штрихи и в мифологему женщины-весталки. В «Арийце» партия переселенцев терпит бедствие, и юная Мери Джейн отправляется с просьбой о помощи к главарю бандитов, известному своей мизантропией и мизогинией. Перед главарем она оперирует категориями всеобщими — говорит о долге представителя белой расы, повелевающем забывать оскорбления и покровительствовать женщинам. Каноническую страдалицу Харт превратил в фигуру активную, воинственную, которой не чуждо сознание онтологичности своей миссии.

Задание, полученное Клариссой Старлинг, аналогично тому, которое выполнила Мери Джейн. Способную студентку посылают к Ганнибалу Лектеру (Энтони Хопкинс), известному когда-то психиатру и маниакальному убийце. Много лет он томится в заключении. Начальники Клариссы хотят, чтобы Лектер помог обнаружить другого маньяка — нового Буффало Билла. Помощь, по-видимому, оттого возможна, что рыбак рыбака видит издалека. Но в отличие от героини «Арийца», Кларисса не поднимается в горное гнездо бандита, а спускается в цокольный этаж балтиморской тюрьмы, в отделение для буйно помешанных, где заточены Лектер и ему подобные.

Гостон Башляр в «Поэтике пространства» сравнил с домом «трехэтажную» структуру человеческого сознания. Высший этаж этой структуры, фрейдовское «сверх-Я» знаменуется у Башляра чердаком и крышей. Наше жаргонное обозначение помешательства «крыша поехала» кажется сконструированным по Башляру, хотя и без знания первоисточника. Срединную, обитаемую часть дома автор «Поэтики...» отождествил с «Я», а подвал — со сферой бессознательного, с «Ид». Кларисса, спустившись в цокольный этаж, проходит мимо камер с узниками. Они рычат, бросаются на решетки, предаются онанизму, грубо циничны в репликах, обращенных к девушке. Узники персонифицируют, в сущности, злые, темные силы бессознательного, которым удалось объективироваться во внешнем мире. Чтобы подчеркнуть их низменность, «подвальность», несколько раз даются контрастные кадры: Клариссу вместе с ее начальником Джеком Кроуфордом снимают в самолете; часты в фильме и кадры ночного города с вереницами огней, зафиксированные сверху, из самолета.

«Фронтир» располагался на земной поверхности, или, говоря иначе, мог быть отложен на оси горизонтальной. Кларисса, нисходя в сферу бессознательного, пересекает «фронтир» на оси вертикальной — между «Я» и «Оно». Такой маршрут предвещала дощечка во вступительном эпизоде. Вместе с изменением перспективы движения меняются и возможности путешественницы. В цокольном этаже балтиморской тюрьмы были бы неорганичны слова о долге белого мужчины: Лектер посмеялся бы над ними, как над бессмысленной абракадаброй. С дегенерацией мифологии «фронтира» погибли и высшие ценности, на которых она зиждилась и которые патетически утверждала.

Путешествия через психологический «фронтир» неотвратимы и неизбежны для Клариссы Старлинг. Авторы фильма снабдили ее комплексом Электры. У Фрейда он параллелен Эдипову комплексу и присущ девочкам, выражаясь влюбленностью в отца и соперничеством с матерью. Клариссе не приходится с ней соперничать — та умирает очень рано. Благосклонность отца достается только одной Клариссе, но не надолго — служа шерифом, отец погибает от бандитской пули. Позже Кларисса говорит Лектеру, что смерть отца стала величайшим потрясением ее детства. О глубине ее страдания свидетельствует случай с вынесенными в заглавие ягнятами. Родственник-фермер, приютивший девочку, отобрал молодых ягнят для бойни. Они жалобно блеяли в загоне. Кларисса попыталась спасти хотя бы одного, за что была изгнана с фермы и отправлена в приют. Блеяние охваченных страхом ягнят — это, в сущности, отчаяние и страх самой девочки, у которой отняли самый главный объект либидо. Выросши, будучи студенткой, Кларисса продолжает слышать по ночам крики ягнят — страх и отчаяние по-прежнему живы в ней, произошла фиксация на травме. Прибыв по делам службы в маленький городок Западной Вирджинии, Кларисса в похоронном бюро видит мертвеца в гробу. Как завороженная, девушка идет к гробу — ей кажется, что там отец. События роковых дней и поныне переживаются с неослабной остротой — как происходящее сейчас, в данную минуту.

Мотив потери родителей распространен в американском кино. После своего потрясения Кларисса может вступить в клуб, куда уже входят потерявшие отца Супермен, Бэтмен, принц из «Дюны» Дэвида Линча, герой «Мухи-2» и многие другие. Членство ее тем более возможно, что типовые, ключевые моменты судеб этих сирот просматриваются и в жизни Клариссы. Скажем несколько слов об этих моментах.

Во-первых, членам «сиротского» клуба присуще нечто вроде шизофрении. Одним из главных ее симптомов является, как известно, раздвоение личности. Шизофреник недоволен собой и жаждет перевоплотиться в какую-либо вымышленную личность. Подобные перевоплощения часты, к примеру, у Супермена и Бэтмена. Каждый из них существует в мире привычном, не особо выделяясь среди себе подобных, но возникает необходимость пресечь зло и предотвратить преступление, и недотепа-журналист Кларк Кент преображается в могущественного Супермена, а обворожительный плейбой Брюс Уэйн надевает маску летучей мыши и отправляется совершать подвиги.

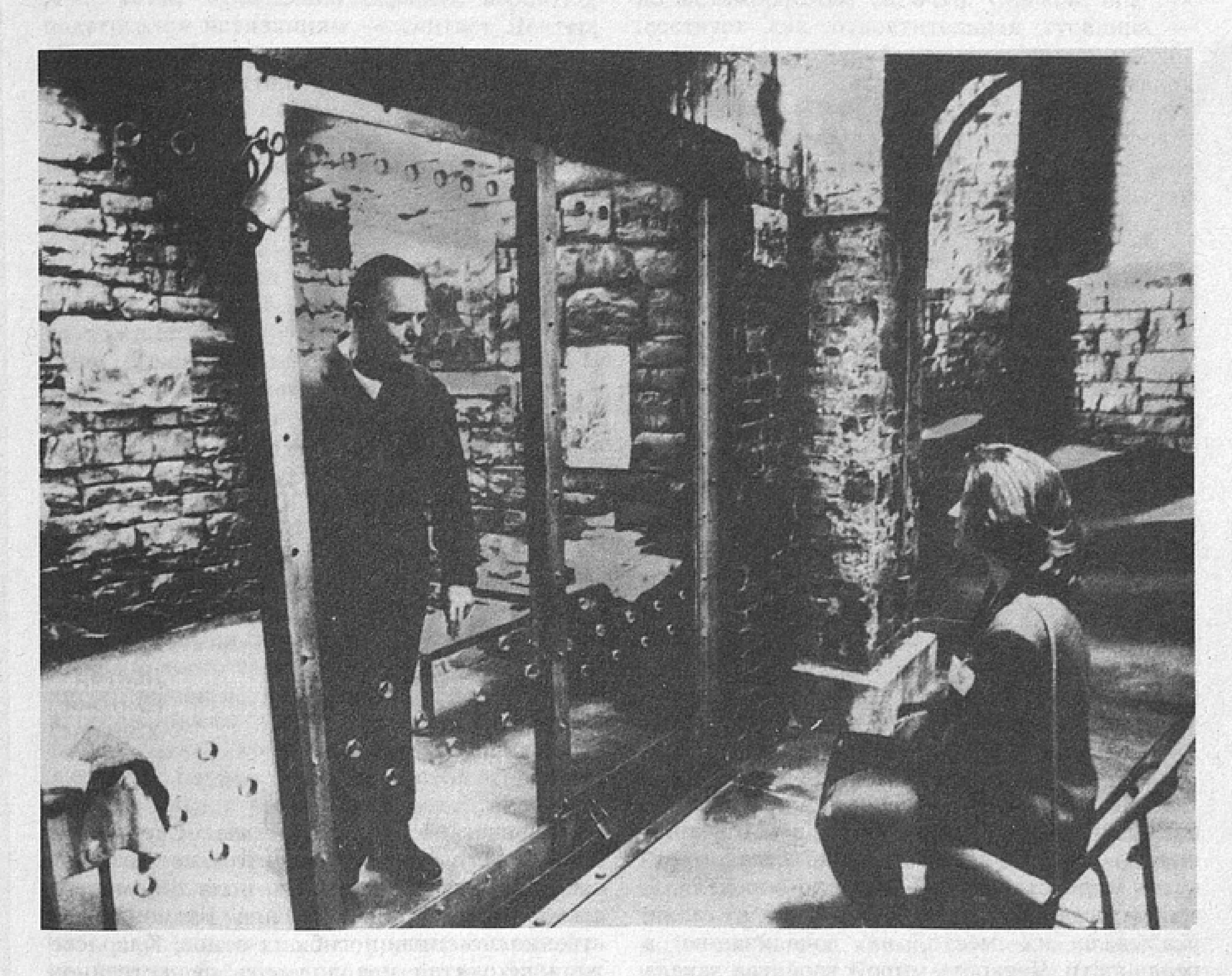
Джек Кроуфорд (Скотт Гленн)

Шизофреническая раздвоенность сирот вызвана смертью отца. Для ребенка он — самый могущественный человек в мире, почти Бог. Когда отец уходит из жизни, ребенку достаются оба статуса — свой собственный и «незаполненный», принадлежавший отцу. Для обретения второго члены клуба «выходят из себя», реализуют те потенции, что приписывались отцу. Выход осуществляется в двух направлениях. Супермен с Бэтменом и впрямь становятся божественны — они способны летать, то есть возносятся, и потому трансцендентны по отношению к земному бытию.

Порой шизофреническая раздвоенность оказывается тягостна для героя. Скажем, из-за нее Супермен не может соединиться с возлюбленной. В своей возвышенной ипостаси он молниеносно передвигается, видит сквозь предметы, но лишен сексуальных потенций и в этом смысле бесплотен, как ангел. Полностью отрешиться от шизофренической раздвоенности членам «сиротского» клуба не позволяет то, что К. Г. Юнг назвал Тенью. Это полная противоположность того облика, к которому человек стремится и который выстраивает в своем сознании. Желанный, позитивный облик есть Персона. На Тень же обычно проецируется все негативное. Оттого встреча с собственной Тенью мучительна и драматична.

Супермен с нею сталкивается, когда решает отказаться от своей возвышенной миссии и полностью предаться тихому счастью с любимой. Но свято место пусто не бывает. Тень занимает его под видом злых пришельцев с планеты Криптон. Супермен и сам оттуда прибыл; там же во время революции и гражданской войны

погиб его отец. На Землю злые пришельцы приносят смерть и разрушение. По призыву самого президента Соединенных Штатов Супермен во втором фильме серии возвращается к своим благородным обязанностям. Тихое счастье оказывается для него невозможным. Так же для Бэтмена борьба с Тенью становится основным занятием. Извечный его противник Джокер и есть эта Тень. Оба прекрасно осознают свое родство и взаимосвязь. В кульминационной надлежат «ночной», темной стороне души. В низшей мифологии летучая мышь оказывается также спутником вампира, ибо тот постоянно мучим вожделением крови. Благодаря маске, страсть Бэтмена к искоренению зла также осмысляется как вожделение. Напротив, Джокер создает атмосферу карнавала вокруг творимого им зла — пританцовывает, наряжается в экстравагантно-живописные костюмы. Это зло ради зла, как бывает искусство ради искусства.



Кларисса и Ганнибал Лектер (Энтони Хопкинс)

сцене, когда между ними разворачивается решающий поединок, каждый из участников обвиняет своего визави в том, что является его порождением. Из-за их родства странным образом перераспределены символические атрибуты между Персоной и Тенью. Борец со злом носит маску летучей мыши — существа, ассоциируемого низшей мифологией с силами ночи, с вожделением и похотью, поскольку эти аффекты при-

В фильме зло эстетизировано и в глазах своего творца самоценно. Подобная эстетизация, подобная самоценность деяний открывается и перед Бэтменом как вполне реальная перспектива. Он уже сделал шаг в данном направлении, выбрав инфернальную маску, с демоническим шиком обставляя свои выходы.

Зачастую победа кинематографических сирот над Тенью таит в себе некий

парадокс и дает основания для тревожных предчувствий. К примеру, Бэтмен, одолев противника, словно совмещает в себе Персону и Тень. О том свидетельствует заключительный кадр фильма. На фоне лунного диска Бэтмен стоит в зловещей, выжидательной позе химеры, изваяния которой украшали фронтон храма или ратуши, где происходил решающий поединок между близнецами-врагами.

Реминисценции мифов о «фронтире» не по прихоти режиссера появились в «Молчании ягнят». Эта мифология предполагала четкость мироустройства. Она ясно определяла, что есть добро и что есть зло, а также указывала их место, их локализацию в реальности. Четкость мироустройства давала индивиду экзистенциальную уверенность, поскольку позволяла ощутить сами незыблемые основания бытия. С дегенерацией и десакрализацией мифологии индивид терял такую уверенность.

В «сиротских» фильмах гибель отца и есть момент подобной утраты. Но поразительным образом эти фильмы — не плач по слабому и трогательному существу, вынужденному одиноко противостоять злой реальности. Существо особым образом героизируется — обретает эпичность тем, что индивид-микрокосм оказывается структурно тождественным макрокосму. В первом обнаруживаются те же антагонистичные сферы, что раньше — скажем, посредством мифологии «фронтира» — выявлялись во втором. Борьба сфер переносится внутрь индивида, а обе они выступают под видом Персоны и Тени. Картина Демми не столь фантастична, как «Супермен», «Бэтмен», «Дюна» или «Муха», но конфликт Персоны с Тенью присущ и ей.

Вместе с тем в «Молчании...» есть свой, специфический поворот темы. Специфика проистекает из того, что протагонист событий — особа женского пола с комплексом Электры. Супермен или Бэтмен естественно заменяли погибших отцов; Клариссе же приходится преодолевать существенное отличие, связанное с полом. Оно старательно подчеркивается режиссером. Дважды в Квонтико ее снимают среди группы рослых парней, и невысокая, плотная фигурка Клариссы выразительно контрастирует с тренированными телами однокашников. Затем в Западной Вирджинии, прибыв осмотреть очередную жертву «Буффало Билла», Кларисса оказывается среди местных полицейских, которые разглядывают ее как диковинку. Чтобы стать на место отца, Кларисса должна войти в преимущественно мужскую среду, которой она чужда по природе.

Ганнибал Лектер (Энтони Хопкинс)

Клариссе, как и другим членам «сиротского» клуба, необходимо «выйти из себя», но выход для нее осложнен.

Ее Тень, как и сама Кларисса, жаждет метаморфозы, преображения, но антагонистичной по смыслу и направленности. Прежде, нежели Тень появится на экране, Ганнибал Лектер, не понаслышке знающий о больной психике, набрасывает портрет душевной ее патологии. Тот, кому досталась роль Тени, мучительно страдал; вероятно, подвергался истязаниям — считает Лектер; «Буффало Билл» хочет изменить личность, само свое существо; метаморфоза ожидается абсолютная и радикальная — вплоть до перемены пола. В противоположность Клариссе, пытающейся вписаться в мужское общество, Джек Гордон, прозванный «Буффало Биллом», жаждет быть женщиной.

В прошлом он — работник швейной мастерской. У своих жертв Джек неизменно срезает со спины два ромбовидных лоскута кожи. Ромб — традиционный символ вагины. Джек пришивает лоскуты к одежде. Тем самым он символически обретает женственность. Символы насильственно отторгаются от действительных, обладающих плотью и кровью носительниц женственности, а потому пусты — так же, как имена героев «фронтира», прикладываемые к кому угодно, даже к психологическим монстрам. Лоскуты-символы можно увидеть, они зримы. Для преображения оказывается ненужной трансформация глубинная, внутренняя; метаморфозе достаточно быть увиденной, воспринятой зрением, чтобы осуществиться. Эта адресованность зрению предельно явственна в сцене, когда Джек в макияже и женском парике украшает себя серьгами, а затем сладострастно извивается перед камерой с призывом: «Трахни меня».

Преображение Джек разыгрывает не только конкретным действием, но параллельно тому — на уровне метафорическом. Главным персонажем этого уровня оказывается ночная бабочка из семейства бражников с выразительным названием «мертвая голова». На фантазию тех, что придумали название, подействовало пятно на спине бабочки в форме черепа с пустыми глазницами. Еще больше разгулялась фантазия энтомологов, приискавших ей латинское обозначение achekontia atropos. В него вошли адская река Ахерон и одна из мойр — та, что ножницами перерезает нить жизни. В фильме упоминается другой вид «мертвой головы» — achekontia styx. Здесь указание на адскую реку удвоено. По-видимому, оно и подсказало Джеку одну деталь его преступлений — он сбрасывает в реку трупы своих жертв.

Бабочки, наряду с мухой, во многих архаических культурах полагались воплощением души. Также цикл развития бабочки знаменовал собой эволюции индивида. Последняя обязательно включала в себя инициацию или «ритуал перехода», как его называют этнологи. Инициация вела к обретению некоего нового статуса — аналогично метаморфозам бабочки. Сначала она существует как отвратительная гусеница — своего рода «гадкий утенок»; затем проходит стадию куколки — как бы впадает в небытие. Подобное состояние — в тех или иных символических формах — обязательно включается в «ритуалы перехода». После такой стадии возникает из небытия нечто совершенное и законченное — взрослая бабочка, олицетворение души. Буквально в том же смысле Ганнибал Лектер объясняет Клариссе, почему преступник вкладывает жертвам в рот куколки «мертвой головы». Они для Джека «...символ изменения. Гусеница превращается в уродливую куколку, а из куколки появляется бабочка, красота. Наш убийца Билли тоже хочет измениться». Полагающуюся при этом стадию небытия он передает заместительной жертве.

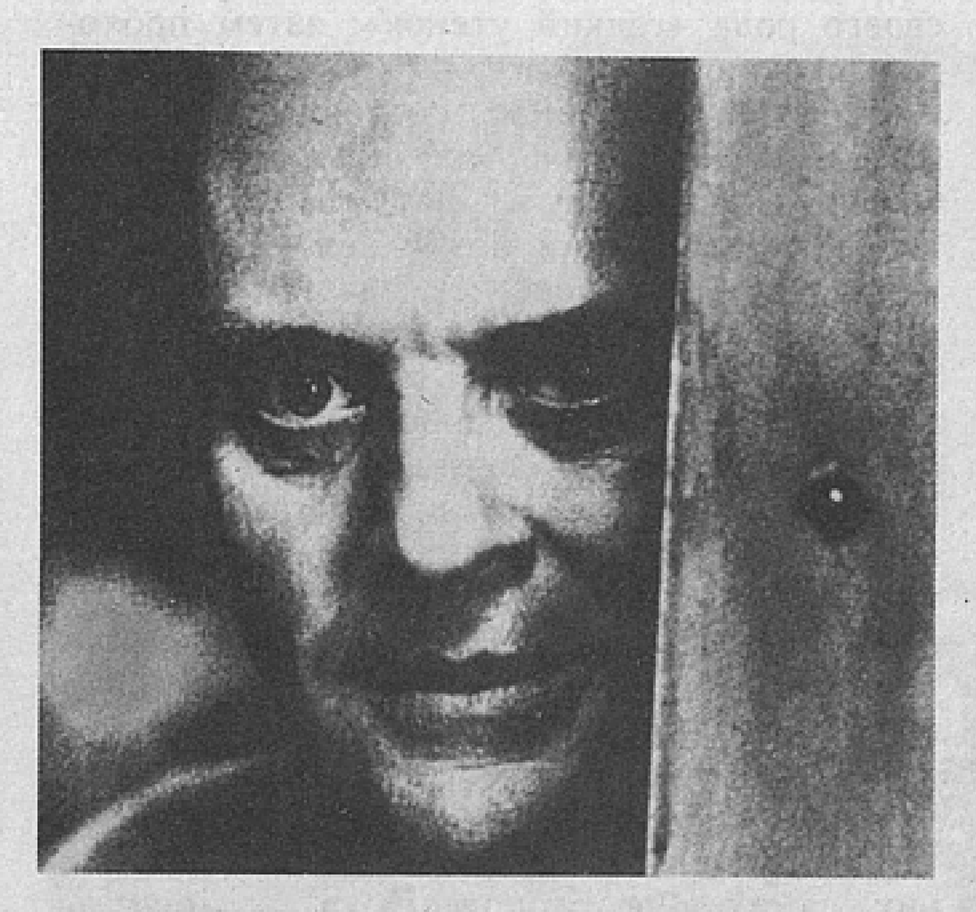
Метаморфоза бабочки иллюстрирует и объясняет смысл преступлений Джека — для них самих она бесполезна и не прагматична. Ею новый Буффало Билл, подобно героям «Бэтмена», эстетизирует свои деяния. Но как-то не верится, что скромный работник швейной промышленности способен обладать такой тягой к эстетизму. Скорей в этой тяге проглядывает — вспомним Набокова — «шахматная идея» автора.

Возможно, страсть к бабочкам подсказал Гордону Фредди Клэгг, герой «Коллекционера», поставленного Уильямом Уайлером в 1965 году. Фредди, скромный клерк и энтомолог-любитель, кроме бабочек, изловил девушку; запер ее будто в морилке в пустующем загородном доме, чтобы добиться благосклонности от жертвы. Дом и впрямь оказывался для нее морилкой — девушка тут погибала. Герой «Коллекционера» — некий предельный, абсурдный потребитель; он хищнически присваивает красоту — природную и женскую, тем самым умерщвляя ее. По сравнению с ним аппетиты Джека Гордона выросли и видоизменились: природная и женская красота ему нужны, чтобы преобразиться, перестроить себя.

В силу подобной перестройки Джек и является альтернативой Клариссе, ее Тенью.

Чтобы одолеть и уничтожить Тень, героиня вынуждена еще раз пересечь «фронтир» между «Я» и «Оно». Сведение счетов с Гордоном происходит в темном подвальном помещении его дома. Если бы Гастон Башляр, обосновавший психоаналитическую символику зданий, увидел эту сцену, то, думается, специально отметил бы ее в «Поэтике пространства».

Победа Клариссы над Тенью оборачивается вместе с тем победой над распространенным в американской поп-культуре мифом очистительного насилия. Согласно его сюжету, герой истребляет чудовище — нравственное или природное, биологическое. Чудовище является не чем иным, как проекцией собственных пороков героя. Совершив акт насилия, умертвив чудовище, герой как бы очищается от них.



После разоблачения и ликвидации нового Буффало Билла Кларисса пожинает лавры — ее повышают по службе, произведя в спецагенты. Возможно, она ощущает катарсический эффект своего подвига, не замечая при этом, что судьба сыграла с ней злую шутку, применив один из коварнейших своих приемов. Коварство судьбы состоит в том, что взамен погибшего отца Кларисса получает сразу двоих его заменителей — Джека Кроуфорда, непосредственного начальника, и Ганнибала Лектера, во многом благодаря ей вырвавшегося на свободу из своего подземелья-подсознания. Во внутреннем мире девушки одно чудовище, уничтоженное с очистительной целью, немедленно замещается другим — живым и активно действующим.

Конечно, ни Кроуфорд, ни Лектер не удочеряют Клариссу. В дело тут вступает психоаналитический механизм катексиса. Буквальное значение этого термина — «захват»; психоаналитики же имеют в виду «прилипание» либидо к объектам, заряжение их либидинозной энергией. В Клариссе велик нерастраченный запас такой энергии, предназначавшейся отцу. В ходе погони за Буффало Биллом девушка катектирует свой запас по двум адресам — на Кроуфорда и Лектера. В финале картины оба подчеркнуто и добровольно демонстрируют свою «захваченность» ее либидинозной энергией, Кроуфорд говорит, поздравляя ее со званием спецагента: «Ваш отец сейчас гордился бы вами». Но это сам Кроуфорд в данную минуту гордится ею, а себя ощущает в роли отца. И словно соперничая с ним, Лектер звонит ей, вероятно, с Гаити (незадолго до «Молчания...» режиссер снял документальный фильм об этой стране) и отпускает комплимент, несколько неожиданный в устах маньяка-убийцы: «Мир прекрасен, пока вы в нем существуете». Так может сказать влюбленный той, кого любит. Тут, однако, следует учесть, что при первой встрече с девушкой Лектер попытался дискредитировать ее отца. Он сказал, что отец Клариссы, вероятно, был шахтером и распространял вокруг себя запах сгоревшего в шахтерской лампочке карбида, который для Лектера равнозначен запаху мещанской тоски и убожества. Затем этот запах материализовался в Клариссе — в презрительно отмеченных Лектером дешевых туфлях, в недорогих, вульгарных духах. Финальные же слова Лектера разительно отличаются от первоначальных — тут звучит гордость Пигмалиона, сотворившего нечто, действительно достойное любви. Пигмалион же — не только возлюбленный Галатеи; он вместе с тем — ее отец, ее создатель.

В Кроуфорде и Лектере на более высоком — «родительском» — уровне регенерируется противостояние Персоны и Тени. Очистительное насилие Клариссы дало половинчатый результат, а неполнота здесь недалека от поражения. Кларисса истребила свою Тень, но судьба оказалась хитрее, увернулась и снова выстроила уже, казалось бы, развалившуюся структуру из двойников-антиподов. Поражение Клариссы явственней ощущается на фоне «Мухи-2». Там герой действительно переживал катар-

сис — в буквальном, физическом смысле очищался от чужеродных генов, переадресовав их ложному отцу. Тем самым здесь рассасывается конфликт на «родительском» уровне.

Вероятно, в заключение нужен какой-то вывод, «мораль». Его роль могло бы сыграть одно сравнение. Русской культуре давно ведом распространенный в ней мотив, который формулируется так: «среда заела». Чистого, с возвышенными порывами героя она мнет, пережевывает, и порывы гаснут. Последние по времени воплощения «заедающей» среды — большевики и административно-командная система. В американской культуре поражает нечто обратное — способность героя «заесть» среду. «Молчание ягнят» выразило эту способность тем, что среда здесь становится отражением психических процессов, протекающих в героине, олицетворяя и разыгрывая их. Правда, среда здесь хитроумно спасается от полного и окончательного «заедания», но это не значит, что другие герои в новых фильмах перестанут формировать ее по своему образу и подобию.

Дэн Персонс

Зубная щетка для маньяка

Кристи Зиа работала художником-постановщиком двух фильмов Джонатана Демми: «Молчание ягнят» и «Замужем за мафией». С ее точки зрения, проблемы всегда были похожими. «Демми,— рассказывает Зиа,— дает своей творческой группе полную свободу, но выжимает из партнеров все, на что они способны. Он поощряет активное участие каждого — стараясь не упустить любую деталь, придуманную членами съемочного коллектива, работающую на замысел.

Вообще-то у меня цыплячий страх перед киноужасами,— продолжает Зиа,— например, я не могу смотреть экранизации Стивена Кинга. «Сияние» испугало меня до смерти. Я не выношу кошмары, насилие, убийства и все в этом роде. Так что здесь я «наступала на горло собственной песне». Сама не знаю, что на меня нашло.

Приступая к «Молчанию ягнят», погружаясь в «ужасы», которые составляли материал фильма, я неотступно думала о Фрэнсисе Бэконе и его картинах. Голова в кувшине — кадр уже готового фильма — срисована с автопортрета Бэкона, отвратительный труп рядом с гигантской клеткой тоже навеян Фрэнсисом Бэконом. Мне хотелось сделать материальную среду как бы не вполне реальной.

Когда я показала Демми рисунки развороченных тел и кровавого мяса, он сказал: «Знаете, по-моему, вы переусердствовали, даже для меня это слишком». Такая реакция Демми на эскизы художницы не была единственной.

По крайней мере, один работник нью-йоркского Музея движущихся образов заболел, когда пытался каталогизировать графические образы Зиа.

Для оформления тюремной камеры Лектера Зиа использовала два источника вдохновения, один из них — картина Фрэнсиса Бэкона: человек погружен во тьму, а сверху на него падает луч света, все остальное растворено в сером, очертания лица смазаны, мы видим лишь рот, открытый для крика. Вторым источником был один из фотодокументов Нюрнбергского процесса: на фотографии сняты камеры — по обе стороны от центрального прохода, двойной высоты. Само помещение похоже на узкую и глубокую пещеру, камеры расположены в два этажа, одна над другой. Около всех камер стоят солдаты, которые следят, чтобы заключенные не убили друг друга. «Невероятная фотография. Я все взяла оттуда. И поместила всю эту тюрьму-пещеру в подвал большого здания. Идея моя заключалась в том, что все происходит в подземелье, внизу — ниже некуда, и люди, там находящиеся,— это худшие представители рода человеческого. Они убежали из верхнего, наземного пространства и превратили в тюрьму то, что было всего-навсего обыкновен-

«Молчание ягнят»

ной бойлерной. Вот почему все стены облеплены трубами. Тим Гэлдвин, художник-декоратор, и Гэри Коско, архитектор из Питтсбурга, отлично поняли задачу и создали невероятное переплетение труб, вентилей и всякого хлама. Моя идея осуществилась — это был мир внутренностей».

Передняя часть помещения — это другая история. По предложению Тима Гэлдвина, пробные кадры были сняты через решетку, описанную в новелле. «Джонатан, — вспоминает Зиа, — пришел в отчаянье. «Не может ли камера,— спросил он,— войти внутрь за решетку, чтобы там снять хотя бы часть диалога?» Я согласилась.

А потом кто-то предложил попробовать плексиглас, который используют во всяких хранилищах. Мы достали гигантский плексиглас толщиной в полтора-два дюйма и затем сделали в нем отдушины, чтоб не было проблем со звуком. Это было очень дорогое решение, потому что плексиглас недешев, но я думаю, что это удача — герои, снятые сквозь прозрачную стену.

Чтобы визуально завершить аналогию с хранилищем, мы установили специальное сквозное выдвижное устройство, которое служит для связи Лектера с миром. Я хотела, чтобы в этих страшных сценах был особый звук! Для создания его мы использовали настоящий металл: решетки на камерах, засовы были отлиты из настоящего металла. Он дает совсем другой лязг. А стены были из стекловолокна».

Среда, окружающая убийцу Джека Гордона, во многом почерпнута художницей из книги об Эде Гейне «Маньяк»: «Она дала мне много ключей к... не то, чтобы психологии (почему он убивает — меня не интересует) — но к пространству, в котором он живет, к пониманию того, каков он в повседневной жизни. Лежит ли у него на раковине зубная щетка? Как выглядит его кухня? Когда я листала книгу про Гейна, меня поразила фотография, на которой снята его кухня. Это было самое грязное, наиболее омерзительное место из тех, что я видела. То, что человек мог жить в подобного рода мерзости, сказало мне многое об этом человеке. Я думаю, все это верно про Буффало Билла. Это как раз похоже на его жизнь.

Мы были очень тщательны в воссоздании мира убийцы. Мы хотели показать, что он любил свою моль: его мотыльки были в прекрасной форме, его маленькое королевство мотыльков было красивым. Он был очень, очень аккуратен в том, как он снимал кожу со своих жертв — вот почему комната, где он держал все свои инструменты и приспособления, была тщательно убранной, чистой. Комната, где он шил, была комнатой фантазии. Иногда использование каких-то предметов было настолько ужасающим, что об этом даже невыносимо рассказывать. Вы видите эти манекены в обмундировании, сшитом из человеческой кожи, и думаете, что «ад здесь».

Оглядываясь на итог своей работы над фильмом, Зиа подчеркивает, что выразительность придуманной ею реальности удивила многих. «Мир, в котором живет Лектер,— говорит Зиа,— это мир, существующий вне реальности. Сам герой — человек вне нормы, вне подлинной реальности. Мы имеем дело с кем-то, кто больше, чем жизнь, больше, чем зло, которое мы себе обычно представляем. Вот почему мы должны были создать такую материальную среду фильма, которая вызвала бы у зрителей настоящий шок».

Перевел С. Фикс, по материалам журнала «Сине фантастик»

Мирон Черненко

«На кладбище ветер свищет», или Амнистия для вампиров

Еще лет пять назад, когда уже вовсю безумствовали гласность и полная свобода духа, можно было побиться об заклад, что чего-чего, а советского «хоррора» нет и быть никогда не может. Даже кинематограф эротический, даже, страшно подумать, что-то вроде порно — как-никак, все мы люди, все хотим быть европейцами — кое-кто рисковал прогнозировать, Но мистика, апофеоз насилия и ужаса? Невозможно по определению. Именно его-то, определение, я цитирую с наслаждением, сначала из первого издания «Кинословаря», потом из второго. Итак, «ф. у. уводят от реальных проблем действительности, порождают настроения безнадежности и страха, способствуют воспитанию жестокости». Это — в 1970-м. И спустя шестнадцать лет, устами автора уже другого, вполне либерального поколения: «успех этих картин у зап. зрителя социологи связывают с ростом иррациональных настроений в бурж. мире, ввергнутом в состояние кризиса». Вот так, значит, только у них, на Западе.

У нас же самое пугающее, что можно себе представить, это русские народные сказки про Бабу-Ягу, про Кощея Бессмертного, да и то тщательно отредактированные. Однажды, включив какую-то детскую передачу по телевизору, я вдруг услышал, что Кощея наша цензура переименовала ничтоже сумняшеся из Бессмертного в Смертного. Что вполне логично, ибо на каком таком основании отрицательный персонаж имеет право на бессмертие?

Ну и отдельно взятые романтические заблуждения Николая Васильевича Гоголя, Алексея Константиновича Толстого, которым вроде бы кое-что дозволяется как классикам, да непробиваемо научная и реалистическая советская фантастика, в которой у каждой нечисти был как бы собственный научно обоснованный аттестат достоверности или, лучше сказать, вид на жительство в нашей литературе.

Правда, имеет хождение — и небезосновательное — предположение, что это не единственное объяснение, что вполне реальный и повседневный ужас предвоенных советских десятилетий (и послевоенных тоже, хотя и не в такой степени) был самодостаточен и в плане эстетическом: многомиллионному советскому зрителю и в голову не приходило компенсировать свои внутренние страхи литературно-кинематографическими ужасами. (Замечу в скобках, что я почти уверен: в специфических обстоятельствах российского тоталитаризма все запрещенное и в самом деле переставало существовать даже как потребность, как невероятная, но возможность — но это уже по причине менталитета.) Несомненный резон в этом предположении есть, хотя носит он характер, скорее говоря, абстрактно-теоретический. Иными словами, так могло бы быть, если бы культура и кинопроизводство, в частности, впрямую вытекали из реальности; если бы общество было социально и национально гомогенно и всеми вероятными его слоями можно было бы манипулировать в одинаковой степени и одинаковыми средствами.

На самом же деле все было не так просто, и свидетели подтверждают, что эпоха красного террора на территории одной шестой мира была в то же время периодом необыкновенного веселья духа, простодушия, истовой веры. Так что я мог бы согласиться на том, что ужас гнездился в человеке на индивидуальном уровне, а радость на коллективном, позволяя существовать совершенно парадоксальной нерасчлененности сознания. Но я не стал бы здесь углубляться в неисследованный феномен советской социальной психологии, а тем более, извлекать из него какие-то конкретные выводы. Хотя,

повторю еще раз, какая-то связь здесь несомненна. Как несомненна в каких-то частностях и ложная в целом теория о неорганичности готических жанров в евразийской, не к ночи будь помянутой, славяно-мусульманской культуре.

Между тем, если пройтись самым беглым взглядом по истории отечественного кино, то оказывается, что оно не брезговало гиньолем (жанр в те поры был известен под этим французским названием) с момента своего рождения, что уже в ноябре одна тыща девятьсот девятого года вышла первая экранизация гоголевского «Вия», а годом позже — уже чистый фильм ужасов Владимира Гончарова, который назывался без особых затей «В полночь на кладбище», и весь стопятидесятиметровый сюжет которого полностью этим названием исчерпывался.

Интерес к потустороннему не оставлял российское кино до самой революции, и фильмы свои посвящали ему такие мастера, как Чеслав Сабинский («Страшный покойник», 1912) и Яков Протазанов («Пригвожденный», 1913), да, впрочем, и позже, в первые послереволюционные годы, когда по легкомыслию начинающей киноцензуры еще не был полностью наведен идеологический порядок в жанровом хозяйстве. Однако продолжалось это недолго: уже в двадцать третьем году был поставлен на службу победившему пролетариату Эдгар По, и его «Маска красной смерти», вероятно, один из самых любимых сюжетов западных хоррористов, в руках Владимира Гардина превратилась в апофеоз мировой революции, а адское пламя, традиционно поглощавшее в финале отрицательных персонажей, трансформировалось в очищающий огнь революционного пожара... Я не говорю уже о «Локисе» Проспера Мериме, превратившемся тщанием Константина Эггерта в «Медвежью свадьбу», где процесс перерождения феодальной знати в медведей-оборотней оказался прямым и недвусмысленным следствием социальной и сексуальной эксплуатации угнетенных крепостных красавиц, а также собственного разврата и распутства.

Впрочем, вскоре и с этими идеологическими паллиативами было покончено: допущенные в роде некоего жанрового нэпа, они вместе с этим нэпом и были ликвидированы, ибо власть трудящихся, наконец, осознала, что нет для нее ничего страшнее неконтролируемого подсознания, куда не проникает караюший взгляд карательных органов, где, словно кулаки какие, мироеды и кровососы, таятся упыри, вурдалаки, оборотни, немногочисленные Белые Дамы и совсем уж редкие Дракулы... И только классово близким — домовым, русалкам, лешим, кто знал свой шесток в фольклорной иерархии,— тем отводилась своя зона имени Александра Артуровича Роу, где каждый мог пастись в местах строго ограниченной свободы под легко расшифровываемыми актерскими псевдонимами — Милляр, Шпигель и т. д. и т. п.

В результате, кроме трех-пяти лент за многие десятилетия, и вспомнить нечего: «Вий», «Вечер накануне Ивана Купала»,— вот, пожалуй, и все.

Правда, в конце 70-х — начале 80-х какие-то проблески жанра вдруг возникли на экране, свидетельствуя о том, что глубоко в недрах культуры и общественного сознания что-то такое происходит, копятся какие-то тектонические силы, которые — только дай им волю — вырвутся наружу, что напряжение иррационального достигает критической точки.

Но кто мог тогда хотя бы поставить рядом такие непохожие одна на другую ленты, как «Сталкер» Андрея Тарковского, «Отель «У погибшего альпиниста» Григория Кроманова (оба по произведениям братьев Стругацких, оба, не оставившие камня на камне от стоического сциентизма наших ведущих фантастов), и «Дикая охота короля Стаха» Валерия Рубинчика, изо всех сил притворявшуюся социальной драмой, круто замешанной на революционных событиях в заброшенной польско-белорусской усадьбе начала века, где каждый мистический знак укутывался в целую систему знаков классовой принадлежности и причинности...

И даже почти в наши дни, после 85-го года, когда вышли на экраны плоские, отчаянно натуралистические, лишенные и тени иррационального экранизации «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» режиссера А. Орлова и уэллсовского «Человека-невидимки» (режиссер А. Захаров), казалось, что главной заботой авторов было желание как можно дальше и торопливее уйти от «странностей» первоисточников, от (смотри выше) «настроений безнадежности и страха».

И вдруг в 88-м году словно и впрямь объявили амнистию вурдалакам и зомби, упырям, ликантропусам и привидениям — выстрелила на экраны одновременно едва ли не дюжина фильмов, залп «хорроров», снятых главным образом на «Ленфильме» (в России издавна знали, что основная нечисть гнездится в Санкт-Петербурге, он же Петроград, он же Ленинград).

Высшая точка, единственный, наверно, подлинный «хоррор» европейского класса в числе тех четырех десятков лент, что я насчитал за минувшие четыре года на экранах всех бывших республик бывшего Союза ССР, — «Господин оформитель» Олега Тепцова, экранизация рассказа Александра Грина «Серый автомобиль».

По духу своему фильм этот проистекает не из российской словесности, но из английской готической традиции, из патологической модификации мифа о Пигмалионе. Впрочем, при обостренном чувстве национальной неполноценности в сюжете «Господина оформителя» можно обнаружить отголоски гоголевского «Портрета»: художник, создающий восковые манекены, вознамерился тягаться с самим Богом и принялся за скульптуру, которая должна быть прекрасней любого человеческого существа. Гордыня, естественно, порождает чудовище — в полном соответствии с законами жанра: с умирающей от чахотки красавицы герой лепит свой лучший манекен, а после смерти натурщицы встречает ожившую скульптуру, убивающую всех, кто попадается на ее пути, в том числе и самого художника. Всего через год Тепцов снимает свой следующий «хоррор», быть может, не столь гармоничный, как «Господин оформитель», однако куда более последовательный в смысле чистоты жанра. Я имею в виду фильм «Посвященный». Это история параллельного существования некоего молодого человека, посвященного в тайны черной магии и превращающегося во всемогущего ангела-экстерминатора. Неожиданно для себя самого и даже, кажется, против своей воли став обладателем этого страшного дара, он приобретает возможность силой своего духа вершить последний решительный суд — и здесь, на земле, в грязи и мерзости глухого российского городка, и там, в мире Космоса, где ангелы и демоны ведут свою вечную и бесконечную борьбу за души грешных людей.

В то же самое время на «Ленфильме» выходят одна за другой несколько картин, в той или иной степени дополняющих, комментирующих, сопровождающих «хорроры» Тепцова. Среди них я рискнул бы назвать одну из самых значительных работ кронпринца российского киноавангарда Александра Сокурова «Дни затмения», представляющую собой, если можно так сказать, мистическую антиэкранизацию вполне натуралистической повести Стругацких «За миллиард лет до конца света», где впервые, кажется, на советском экране советский зритель мог увидеть левитирующего советского мальчика...

Кстати сказать, эта дурная, с моей точки зрения, традиция — рационализация мистики с помощью и под псевдонимом научной фантастики, издавна включенной в легальный соцреалистический канон, не умирает и сегодня, ибо другой традиции в нашем кино, к сожалению, действительно не было. И застенчивые микроэлементы мистики, время от времени и без особой сюжетной надобности проблескивавшие под поверхностью советской «сайенс фикшн», придавали ей неожиданную, хотя и не слишком органичную глубину, многомерность и многозначность.

Это в полной мере относится и к «Дням затмения» — и тут атмосфера некоей мистической угрозы, нависшей над миром, атмосфера анонимного и всеобщего зла, таящегося в подробностях, деталях, мелочах и ждущего своего часа, как раз и выводит вполне банальный сюжет не лучшей повести Стругацких на некий метафизический уровень размышлений о смысле существования не только героев, не только человека, но и мира в целом, мира как сущности.

Надо сказать, что Сокуров в этом смысле не одинок на «Ленфильме». Экологические антиутопии Константина Лопушанского «Письма мертвого человека» и «Посетитель музея», сохраняя все приличествующие советской фантастике реалистические и рационалистические мотивировки, в то же самое время пульсируют тем иррациональным ужасом квазижизни, которая составляет предмет описания практически всех даже более или менее реалистических фильмов, снятых в последние годы в нашей стране.

Постоянно ссылаясь на продукцию «Ленфильма», замечу, что это относится не только к картинам, поставленным на Кировском (или как он теперь называется?) проспекте города на Неве. В тысячах километров от Питера, в Ташкенте, Назим Туляходжаев снимает картину «Вельд», где прекраснодушная сказочка любимого фантаста энтеэровцев времен застоя превращается в поле битвы каких-то адских сил, сошедших с телевизионных экранов и материализующихся то в виде африканских львов и тигров, то в виде призраков умерших людей, неожиданно обретающих живую плоть и кровь. Туляходжаеву вторит из Еревана Сурен Бабаян, не оставляющий в «Восьмом дне творенья», а затем в «Марсианских хрониках» камня на камне от стоического гуманизма и веры в светлое будущее того же Брэдбери. Режиссер экранизирует рассказы знаменитого американца как угрю-

мую фантазию о неистребимости зла, таящегося в человеке, не умирающего с его бренной оболочкой, а возрождающегося при первом же удобном случае с той же яростью, агрессивностью и ненавистью ко всему, что живет.

Впрочем, Брэдбери вообще не слишком везет на нашем экране, и, вероятно, есть в этом какой-то внутренний резон, ибо однотипную вивисекцию совершают над ним такие разные и не похожие ни в чем другом режиссеры. К названным выше добавлю Александра Хвана. В своем фильме «Доминус» он использовал мотивы рассказов «Хозяин» и «Чертово колесо»: и тут любое добро, вообще любой поступок, совершенный человеком в самой благой вере, непременно обращается против него, непременно рождает зло, смерть, разрушение. (Замечу в скобках, что я называю здесь только те фильмы, которые кажутся мне значительными.)

Иными словами, «хоррор по-советски», едва вырвавшись на свободу, пытается сбросить с себя путы интеллектуальной фантастики. В результате, лишь мимоходом обернувшись к русскому фольклору, исполненному, без тени преувеличения, тьмы всяческих возможностей в этом плане (назову лишь «Нечистую силу» ленинградца Эрнеста Ясана, сказку о младшем научном сотруднике, познакомившемся с некоей колдуньей, которая научила его командовать нечистой силой), отечественный гиньоль выходит, наконец, на светлую и ясную дорогу классического мрако-бесия и чуже-бесия и просто бесовщины, причем в самых популярных на Западе модификациях. Это облегчается, разумеется, и тем, что главным источником подражания, а то и прямой перелицовки на родимый лад служат сотни и сотни пиратских видеокассет, продающихся на каждом углу и буквально за несколько лет превративших неведомый до недавних пор жанр в любимое зрелище несовершеннолетней публики, основного потребителя этой продукции. Я не говорю уже о более широкой среде обитания: достаточно пройтись по книжным рундукам, по киоскам «Союзпечати», чтобы увидеть, какой гигантский выброс иррационализма любой пробы, от самой высоколобой до подзаборной дешевки, обрушивается на наши изголодавшиеся органы чувств...

Так вот, из этих модификаций я назвал бы покамест только две. Другие, вероятно, еще только на подходе, еще не нашли своей ниши в подсознании нашей режиссуры.

Прежде всего, мотив сатанинский, столь близкий нашему представлению о силах абсолютного зла, персонифицированных в извечном враге рода человеческого, а подспудно как бы мимоходом намекающий на сатанинский характер власти, общества, режима, соседей, встречных и поперечных. Авторы таких лент воспринимают Князя тьмы без излишних затей, как нечто реальное и обыденное, неотъемлемую часть наших будней, как существо без рогов и копыт, без отсветов адского пламени и запаха серы. Это относится и к таким известным лентам, как «Сатана» Виктора Аристова (тоже «Ленфильм»), лишенной и тени мистики, ибо российский демонизм беспричинен и таится в самой сущности нашей жизни («когда страна велит быть сатаною, сатаною становится любой».)

Это относится и к фильмам, снятым на материале чужом, заграничном, например, «Хроника Сатаны-младшего» Игоря Масленникова (я уже устал указывать на петербургское происхождение называемых лент) — экранизация повести Марка Твена «Таинственный незнакомец», повествующая о племяннике Сатаны, явившемся в средневековый германский городок, чтобы сеять там зло и преследовать добро. Это относится и к лентам, снятым на грани, а то и за гранью графомании — я имею в виду весьма идеологически взвинченную ленту Владимира Любомудрова «Отель «Эдем»[1]. Действие происходит на черноморском курорте, который и не курорт вовсе, а законспирированный храм врага рода человеческого, где бесы-брюнеты склоняют к сожительству невинных блондинок-курортниц.

Что же касается второго мотива — мотива вампиризма, упыризма, вурдалачества, то надо признать, что похвалиться наш экран в этом смысле покамест не может ничем значительным, ибо немногие фильмы о родимых кровососах обременены едва ли не всеми известными соцреалистическими узорами и завитушками. Говоря проще, эти ленты попросту непрофессиональны. Их авторы начисто не представляют себе, что надлежит делать в сюжете с вампирами, когда вокруг идет такая нормальная, такая патриархально привычная российская жизнь.

Примером тому две совсем недавних экранизации знаменитого толстовского «Упыря» — одна «нормальная», то есть буквальная, а другая модернизированная, где без особого почтения к первоисточнику действие перенесено в наше время.

---

[1] См. об этом в статье Н. Сиривли «Темные силы нас злобно гнетут...».— «Искусство кино», 1991, № 7.

Первая из них под названием «Пьющие кровь» (постановка Андрея Соколова) с Мариной Влади в роли главной упырихи, со смаком лакомящейся кровью своей излишне жантильной для вынужденного донорства племянницы. Действие происходит вроде бы задолго до революции, и авторы фильма так и не могут решиться на эстетический и идеологический выбор: то ли откликнуться на витающий в атмосфере социально-патриотический заказ и показать, «как хороши, как свежи были розы» при царском режиме, то ли остановиться на живописании бесовской оргии в тетушкиной вилле в солнечной Италии и завершить все эти транснациональные безобразия удалой расправой над бесовщиной. Герой — русский офицер с братьями по оружию расстреливает упырей, чтобы спасти в последнее мгновение невинную невесту одного из них.

Эта сцена при внимательном рассмотрении весьма напоминает знакомые с детства историко-революционные ленты о гражданской войне — разве что с обратным и очень отрицательным знаком. В голову приходят застенчивые предчувствия специфической модификации старого жанра в ближайшем будущем. Тема октябрьского переворота «навыворот» плюс трагедия белого движения таят немалый запас сюжетов полновесных «хорроров» типа «и девочек наших ведут в кабинет».

Вторая экранизация толстовской новеллы — «Семья вурдалаков» Геннадия Климова и Игоря Шавлака вроде бы попроще и без особых затей. Она представляет собой почти исчерпывающий набор классических атрибутов «хоррора»: страшное заклятие умирающего, цепная реакция превращения его родных и близких в упырей, осиновый кол как радикальное средство от вампиризма, невозможность избавления от чар, полная амнезия как следствие потери крови... Одним словом, авторы фильма достаточно хорошо вооружились необходимым арсеналом, однако и они останавливаются как бы на полпути между фильмом ужасов и многочисленными подробными объяснениями происходящего, постоянно теряя и ритм, и атмосферу, и сам ужас, который как-то вязнет и угасает в лишних подробностях...

... Этот реестр фильмов, в той или иной степени относящихся к семейству «страшилок», можно было продолжить — я назвал далеко не все. Жанр вошел в моду, ибо вошел в моду иррационализм, и даже в фильмах, никакого отношения к «хоррору по-советски» не имеющих, то и дело появляются знакомые мотивы, сюжетные линии, просто намеки. Достаточно назвать такие ленты, как «Город Зеро» Карена Шахназарова, «Сфинкс» Андрея Добровольского, «Третью планету» Александра Рогожкина, чтобы увидеть и осознать нечто очень существенное для кинопроцесса. Что эпоха принудительного и тотального рационализма в советском (а оно по-прежнему существует!) сознании и подсознании завершается; что, прорвав проволочные заграждения цензурных и этических запретов, российский гиньоль вырывается на свободу, оставляя за собой благие пожелания тех, кто думал даровать ему амнистию, под бдительным надзором некой критической полиции жанра; что он захватывает не только то место, что принадлежит ему по праву, но и более широкое кинематографическое пространство, на которое он прав не имеет...

Но об этом — спустя некоторое время, когда ситуация станет окончательно ясной...

Куда ведет параллельный след?

Кажется, Николай Гумилев, небезуспешно подвизавшийся на критической ниве, сформулировал необходимое условие достойного существования всякого «-ведческого» текста: пускай даже критик не дерзнет открыть потаенный смысл, проследить последующую эволюцию, но объяснить, откуда художник идет, из каких контекстов проистекает, обязан.

Параллельный некрореализм то и дело объясняют с назойливой внеэстетической однообразностью. Юфит?! — Из совкового дерьма, из всеобщей союзной разрухи и духовного омертвения, из нигилистического андеграундного капустника, из забавного инфантильного недомыслия отечественного недочеловека...

Тогда, если быть последовательным, Хичкок и Антониони возрастают на скучной социальной почве нерешенных загнивающим Западом коммуникативных проблем. Здесь идеология новоявленных поборников постмодерн- и прочих -измов вполне смыкается с глумливо ими же атакуемой эстетической (точнее внеэстетической!) соцреалистической методой.

«Откуда художник идет» — значит, из каких книжки или фильма поднимается, какими предшествующими литературными, музыкальными или кинематографическими течениями и стилями вдохновляется (иногда бессознательно). Таковые конкретные предшественники всегда и с неизбежностью существуют. Ведь для того чтобы стало возможно воспринять новоявленный художественный текст, более-менее идентифицировать его фабулу, персонажей, социальную и материальную среду, необходимо осмысленное существование в коллективном сознании социума некоторых наработанных культурой прошлого типологических болванок.

Скажем, советские литература и кинематограф 20—30-х годов оперировали вполне проработанными писателями проклятого дореволюционного прошлого узнаваемыми фигурами. Очевидно, например, что за образом коварного террориста-вредителя мерцает никак не реально противостоящий советскому пролетарию буржуй-антагонист, но классово с ним вполне однородный разночинец-нечаевец, из тех, что в изобилии населили русскую культуру с легкой и гениальной руки Достоевского.

Художественный архетип функционирует универсально: меняется плюс на минус, и пожалуйста, пользуйся, беззаветный пролетарский художник!

Любителям латиноамериканского «магического реализма», с придыханием смакующим экзотическую «правду жизни» далекого континента, вслед за Дмитрием Урновым советую обратиться к роману вполне европейского, почти российского (родился в украинских степях) Джозефа Конрада «Ностромо». Генезис очевиден: никак не реальные исторические пертурбации, но типологические наработки великого поляка оформляют мир вполне заслуженно, впрочем, прошумевшей прозы, вне зависимости от того, знакомились ли Карпентер и Фуэнтес, Варгас Льоса и Маркес с творчеством Конрада непосредственно. Слово сказано, внесено в семантическое пространство мировой культуры. Последующая его интерпретация совершается в соответствии с неподвластным человеку всевышним произволом.

Уже в первом своем «взрослом» (35 мм), хотя еще и короткометражном опусе «Рыцари поднебесья» Евгений Юфит однозначно определился с духовным наставником: фильм откровенно апеллирует к «Сталкеру», доводя до предела некоторые тенденции единственного, на наш взгляд, бесспорного шедевра Тарковского.

Причем, несмотря на изобретательную дискредитирующую интонацию, некрофильм так и не выходит за границу, очерченную пародируемым эстетическим объектом. В конце концов все страсти-мордасти, все кровавые и неприличные дела, вершимые омерзительными «лыцарями», странным образом сосуществуют с неземною красотой уже в мире самого «Сталкера» (потенциально, в качестве некой безусловной возможности).

Посмотрите внимательно и непредвзято на лицо главного героя в исполнении Александра Кайдановского. Тарковскому удается создать типаж универсального, едва ли не бесконечного этического диапазона: воистину, от святости до мерзости. Последнюю Юфит и пытается реализовать, перевести из сферы гипотетической возможности в видимую безусловность. Упражнение на тему.

В конце концов, любимый патологоанатомический атлас режиссера ни при чем. До 1980 года (год выхода «Сталкера» на экраны страны) никакой атлас не помог бы симпатичным и талантливым некрореалистам воплотиться. Именно уникальный мутант Андрея Тарковского, существующий в некоем параллельном мире, словно уже за гранью посюсторонней жизни (Зона — царство мертвых?!), делает возможными эзотерических питерских мертвяков.

Жизнь за гранью смерти! Невиданная в нашем кинематографе фабульная экспрессия «Сталкера» вдохновляет и первый полнометражный фильм Юфита. Герой, писатель-натуралист, в творческом поиске мышки-бурозубки приезжает в деревню к брату. Деревня — та же Зона, населенная сплошь мутантами-дегенератами да гомосексуально озабоченными бюрократами. Выморочность мира доведена до предела. Невозможны сколько-нибудь внятный, сколько-нибудь вербализуемый фабульный поворот или физическое действие персонажей. Культура разумного речевого жеста, характерная даже для самых одиозных фильмов тоталитарной

«Папа, умер Дед Мороз»
Автор сценария В. Маслов при участии Е. Юфита. Режиссер Е. Юфит. Оператор А. Дуров. Художник Е. Юфит. Мастерская первого и экспериментального фильма киноассоциации «Ленфильм». 1991.

эпохи, наряду со «Сталкером» являющихся предметом авторской рефлексии, уничтожается абсолютно.

Медленное, вязкое, опять-таки вполне «тарковское» внутреннее пространство-время «Деда Мороза» существует вне культуры, вне слова, ее определяющего. Юфиту удается приблизиться к «чистому кино» на расстояние минимальное. Вот почему пересказать собственно фильм, то есть не визуальную картинку, а ту заветную авторскую интенцию, что оформляет его сущностно, не представляется возможным. «Герой заточил палку», «двое катаются по земле», «дедушка смотрит на внука», «деловые люди в смокингах минуют лесную опушку» и т. д.— визуальное впечатление фактично, очевидно. Однако, с другой стороны, кажется, что все вышеперечисленное, равно как и многое другое, не происходит вовсе, ибо не укореняется в Языке, никак не определяется в повседневной речевой терминологии.

Развивая «Сталкера», Юфит поразительно органично и достоверно интерпретирует отсутствие Слова, а значит, и Жизни. Ведь евангелист характеризует сущий мир именно Словом. Не прибегая к пышным картонным декорациям и сомнительной многозначительности (как у Жана Кокто в «Орфее», где путешествие героев в театральный мир смерти ничего, кроме чувства досады и недоумения, не вызывает), используя скромную нечерноземную натуру, режиссер материализует тот самый немотный Смертный Ужас, что являлся камнем преткновения для самых крупных художников.

Итак, до Юфита — «Сталкер». Но до «Сталкера» — ничего подобного в отечественном кинематографе не наблюдалось. И если еще можно наивно допустить, что Тарковский (он же — художник фильма) выстраивает разрушенную материальную среду Зоны, опираясь на картины бесхозяйственного отечественного хаоса, то идея посмертного существования зомби-мутанта явно культурного происхождения и актуализирована незаурядными опусами предшественников.

Зрителю, знакомому с кинематографическим контекстом конца 50-х, времени, когда в стенах ВГИКа формировался будущий великий режиссер, нетрудно опознать в качестве предтечи крепко перелопатившую нашу молодую режиссуру тех лет «польскую киношколу». Именно поляки и, в первую очередь, невероятный «Канал» Анджея Вайды определили художественную манеру и внутреннюю установку «Иванова детства», а главным образом, «Сталкера».

И дело, в конце концов, не в излюбленной Тарковским трубе-тоннеле, буквально цитирующей подземную канализационную сеть «Канала», по которой неприкаянно бродят в поисках безопасного выхода участники разгромленного варшавского восстания. Дело не в грязных от нестерпимого дерьма лицах, мусоре, воде, разрушенных до основания зданиях. Главная общая черта, позволяющая назвать именно «Канал» непосредственным предшественником «Сталкера», а через него — Евгения Юфита, «Деда Мороза» и некрореализма в целом, есть особого рода психологическая экспрессия фабулы, вдруг переводящей героев из Божьего Мира в Небытие и Немоту.

Смерть — главный герой перечисленных фильмов. Безответная, лишенная голоса и прощальной благодати. Рассредоточенные, дезориентированные, затравленные партизаны Вайды обречены — об этом сообщается в самом начале фильма. Тем самым устраняется возможность всевышней милости и помощи. Правила игры заданы: мы следим за людьми, которые уже мертвы. И потому зловонная вода канализации оборачивается эдаким безнадежным, неминуемым Стиксом.

Полтора часа Вайда демонстрирует страдания и конвульсии мертвецов. С ними уже ничего не может произойти: монотонное, почти не вербализуемое путешествие от одной заградительной фашистской решетки до другой. Таким образом, расстрел случайно выбравшихся наружу — не более, чем визуальная метафора уже свершившейся, пережитой персонажами и зрителем Смерти.

Остается добавить, что вышеуказанная преемственная связь ничуть не умаляет творческих достижений каждого последующего художника. Так и живет, так и питается собственной эфемерной плотью всякое претендующее Искусство. Хочется только, чтобы учителей не забывали. По крайней мере, узнавали в лицо и по имени.

Кстати сказать, я далек от мысли объявлять «пана Анджея» отцом отечественного некрореализма — страдает патриотическое чувство. Однако признать приоритет безызвестного мне автора горячо любимого на невских берегах некроатласа не соглашусь тем паче. Пускай уж в памяти народной единоличным отцом, главой и вдохновителем останется Евгений Юфит.

И не беда, что на этот раз Дед Мороз неубедительно умер за пределами кадра. Мне было не скучно.

И. Манцов

«Все страньше и страньше...»

За годы советской власти и торжества самой рационалистической идеологии в мире у нас словно бы атрофировалось мистическое чувство, и мы утратили всякое представление о нравах, поведении и привычках потустороннего мира. Соответствующая мифология если и существовала, то либо в самых нижних слоях культуры, в сознании каких-нибудь деревенских бабок и ворожей, либо в слоях исключительно элитарных и замкнутых как достояние профессиональных фольклористов и специалистов по мифу. Так или иначе, массовое соз-

«Жажда страсти» (по прозе В. Брюсова)
Авторы сценария А. Харитонов, С. Новожилов. Режиссер А. Харитонов. Оператор А. Рудь. Художник В. Ефимов. Композитор И. Крутой. Звукооператор В. Головицкий. «Арт-Хеппенниг-Центр». 1991.

ние сегодня не располагает необходимым запасом достаточно развернутых мифологем, из которого могло бы черпать сюжеты кино, тяготеющее к жанру «хоррора».

Быть может, поэтому любой оригинальный мистический сценарий почти неизбежно выруливает у нас на знакомую колею социальных проблем и противостояний. А режиссерам, желающим остаться в области чистой, аполитичной мистики, остается только один выход: экранизации.

Фильм «Жажда страсти» режиссера А Харитонова поставлен по прозе В. Брюсова, бывшего в начале века отважным первооткрывателем сферы мистического, оккультного для русской культуры, десятилетиями исповедовавшей трезвые идеалы Науки и Просвещения. В связи с этим Брюсову удалось даже прослыть «магом» в кругу ближайших приверженцев, несмотря на сугубо рационалистический склад ума и таланта.

В свое время он написал рассказ «В зеркале» о том, как некая психопатическая дама стала испытывать странную зависимость от собственного отражения и даже на время как бы поменялась с ним местами. Действие рассказа происходит «в высшем обществе», что, согласитесь, предоставляет увлекательную возможность для демонстрации шикарных интерьеров и туалетов в стиле «модерн». Но в целом рассказ этот, совсем нестрашный, рационально сконструированный от начала и до конца и лишенный каких бы то ни было мистических глубин, дает не слишком много оснований для того, чтобы изобразить на экране нечто жуткое и леденящее кровь.

Тем не менее, создатели фильма вознамерились сделать из этой истории настоящий «фильм ужасов». Для этого им пришлось освободить отражение героини из зеркальной рамы и наделить его способностью летать по воздуху и управлять стихиями. Больше того — заразить двойника героини неукротимой гомоэротической страстью к своему alter ego и ненавистью ко всем представителям мужского пола, иными словами — превратить в настоящую ведьму. В союзники ей они дали небольшую компанию белоглазых вампиров, перевозящих испуганных персонажей этого действа прямо на тот свет в большом черном автомобиле.

Для пущего ужаса то и дело сверкают молнии, в умывальнике булькает окрашенная кровью вода, исчезают предметы, отлетают головы у мраморных статуй, из зеркала высовываются таинственные руки, чтобы заставить одного из героев зарезать самого себя опасной бритвой, и т. д. и т. п.

Вся эта чертовщина обрамляет три самостоятельных сюжетных мотива, решительно несовместимых, на мой взгляд, между собой.

Мотив первый, психоаналитический — героиня (А. Вертинская) страдает раздвоением личности, и ее подавленные лесбийские стремления материализуются в образе воинствующего второго «я». Мотив второй, экзорцистический — несчастная женщина, оказывается, одержима дьяволом, принимающим собственный ее облик, чтобы навсегда погубить бессмертную душу; дьявол изгоняется в финале весьма простым способом: психиатр, друг и любовник бедной дамы (В. Раков) в решительный момент вытягивает перед собой нательный православный крест, после чего разбушевавшаяся демоница, посрамленная, удаляется.

И наконец, третий мотив — детективный. Флегматичный заросший щетиной инспектор (И. Костолевский), попавший в фильм словно из застойных экранизаций Пристли, расследует дело о таинственном убийстве мужа героини. При этом вышеозначенный друг-психиатр всячески внушает ему, что в деле замешана нечистая сила, в чем инспектор в конце концов и убеждается, несмотря на то, что весь фильм он поддерживает трезвость своего взгляда на жизнь, то и дело отхлебывая из фляжки.

Итак, полеты ведьм, убийства, знойная эротическая сцена, которую прекраснейшая Анастасия Вертинская исполняет сама с собой, преследования, погони, громовые разряды — все силы брошены на то, чтобы убедить сомневающегося инспектора и нас, зрителей, в том, что нечистая сила существует и способна вмешиваться в человеческую жизнь. Создатели фильма тут идут ва-банк, безоглядно скрещивая психоанализ со средневековой демонологией, русский модерн со среднеевропейским детективом, являя изумленной публике поистине жгучую и неутоленную «жажду страсти» в ее потребительски-коммерческой ипостаси: «страшно, аж жуть».

Н. Сиривля

Долой «чистоту жанра»!

Мы несемся за Западом. Копируем. Смотрим ему в рот. И проигрываем, проигрываем, проигрываем!..

Вышли в самом начале перестройки «Воры в законе». Поругать фильм стоило, но не огульно. И надо было разобраться в причинах успеха картины. А успех пришел, потому что картина эта — своя. Подобного рода коммерческое кино произрастает только на нашей почве. В нем нет жесткой

функциональности, заданности, резкого деления персонажей на хороших и плохих, сюжет вихляет, герои — и не поймешь с первого взгляда, что за люди. Какая-то достоевщина их терзает, какая-то рефлексия тихо точит... А в остальном — как «у них»: бегают, прыгают, стреляют. Пусть «Воры в законе» и не бог весть что, но они — нашенские. Потому и милые сердцу.

И мы можем сколько угодно иронизировать (сам иронизирую) над тем, что в наших доморощенных фильмах ужасов вампиры и вурдалаки — не простые, а какие-то особые, идеологизированные, и порождены не иначе как большевиками. Но — что делать? — ну не может у нас вампир просто так возникнуть, запросто «восстать из ада» — он непременно должен некой надличной идеей подпитываться. Без нее — хана. Авторы мечутся, и зрителям неймется. Вот такой оборотень, как Шариков,— это для нас. Чем «человечнее» сей оборотень, тем он нам ближе. Мы такие, мы иначе не понимаем. И этого у нас пока не отнять. «Это» нельзя пощупать, нельзя толком определить, «это» — особая субстанция, связанная не с разумом, а с чувством.

«Час оборотня» — характернейший пример русского «хоррора». Почти документально воссозданная среда маленького захолустного городка, где вроде бы жизнь как жизнь. Но мало-помалу тебя захватывает состояние тревоги, сотканное из распавшегося уклада жизни, всеобщей озлобленности, тотальной никомуненужности. В результате герой превращается в зловещую собаку-оборотня, как бы сублимируя этим жестом всю гадость тутошнего бытия. Герой — скромный редактор многотиражки, добрый отец семейства, и играет его сверхреалистичный, сверхземной актер М. Пахоменко. Но рука дьявола указала именно на него, и именно он становится персонификацией божьей (дьявольской?) кары. По ночам он мстит окружающим за свои крошечные обиды. А днем, в ужасе от содеянного, мучается, страдает, не в силах понять, сон ли то был иль явь.

В фильме несколько побочных линий, впрямую не связанных с сюжетом. Но именно подобные «нестреляющие ружья» стреляют в дальнюю цель — создают образ фильма, уводят замысел от функциональности и замкнутости в узком жанровом пространстве.

Тот же принцип заложен и в картине Н. Орлова «Призрак». Вообразите — поначалу чернуха (спивающийся герой, бывший спортсмен), затем — детектив (он начитает бороться с браконьерами, убийцами брата-егеря), потом глядишь — никак фильм ужасов? (героя убивают, и в окрестностях бродит его мстящая тень). Но нет, вроде все-таки детектив (герой не погиб, а выстроил свою игру с участием призрака).

К финалу же поймешь — перед тобой и не то, и не другое, а социальная драма, да еще с экзистенциальным подтекстом. Убийца брата (конечно, меньше всего мы подозревали его, начальника рыбохраны) уже захвачен героем, тот его везет в милицию, и тут выясняется, что погибший брат зря, по глупости начал борьбу с браконьерами-односельчанами,— он не понял оборотной стороны дела. А она такова, что при начальнике рыбохраны Сидорове деревня зажила — раньше были вынуждены всю пойманную рыбу отдавать государству, а Сидоров установил порядок, при котором кое-что рыбакам остается. И все ему благодарны. Почему, в конце концов, деревенский мужик не должен жить плодами своего труда?! И герой останавливается в раздумье. Во куда вырулил фильм!

Отсутствие «чистоты жанра» — чисто национальная черта, живая и самобытная. В ней таится особый склад русского духа и русской деятельности, какая-то непознаваемость бытия, невозможность заковать его в рамки определенного порядка и разумом осознать это соединение абсурда и веры, раздрызганности и величия в делах, событиях, поступках и законах жизни... Случайно ли нет на Руси выдающихся мастеров жанра (припомните-ка!), нет великих жанровых произведений? Нет своих Дюма, Конан Дойла и Честертона — а есть «детективы» Достоевского и Лескова, «мелодрамы» Чехова и Тургенева да «попса» Вертинского, Утесова и Бернеса — вот и кумекайте, в каком все это жанре!

А. Шпагин

«Час оборотня»
Авторы сценария С. Четвертков, В. Ермолин. Режиссер И. Шевченко. Оператор А. Лобеев. Художник В. Прохоров. Композитор А. Артемьев. Звукооператор А. Подлесная. Производство телекомпании «Тонис». 1990.

«Призрак»
Автор сценария И. Агеев. Режиссер Н. Орлов. Оператор Б. Кочеров. Художник Л. Платов. Композитор М. Чекалин. Звукооператор А. Аврашенко. Киноконцерн «Мосфильм». Студия «Ритм» произв. ассоциации «Экта». 1990.

Колдун в четвертом поколении

Когда идет речь об экстрасенсорике и тому подобном, я вспоминаю люденов, придуманных Стругацкими. Люден, хомо люденс, человек играющий. Волею генетики в нем развились такие возможности, что он — и в прямом и переносном — отрывается от скучной Земли (а колдун Тарасов, говорят, это умеет) и уносится в неведомые сферы. Бывшие сородичи для него уже как братья меньшие, дети докучные.

Нынче колдовские штучки купринской Олеси

«В ожидании чуда...»
Автор сценария и режиссер Е. Голынкин. Оператор А. Долгин. Звукооператор Л. Щербакова. СП «АСК», Западно-Сибирская студия кинохроники. 1991.

входят в руководства по экстрасенсорике. Так же, как и сотворение фантомов по Стругацким и Лему. Колдун Тарасов, кажется, умеет и это.

Так что же такое чернокнижник Юрий Тарасов?

...Темный коридор, сваленная у дверей в кучу разнокалиберная обувь. Темные силуэты на фоне зашторенного окна, за которым — свет. И люди, люди... Что ни портрет — судьба. В полифонии закадровых голосов — только жалобы и заклинания о помощи. У каждого свое, и каждому хуже некуда: и сермяжной бабе, и красотке, уронившей лицо в ладони. И в музыке за кадром как будто то же самое: и надрыв, и стенания, и церковные

песнопения, и что-то мистическое, потустороннее... И уже ловишь себя на мысли: вот придет колдун... всех излечит, исцелит, поможет...

У Тарасова выразительное лицо. Ничего такого чернокнижно-рокового. Доверительная беседа с женщиной: она просит приворожить мужчину, у которого семья. Любой ценой — и своего здоровья, и здоровья своего будущего ребенка.

«Что я должен делать?! — вопрос-восклицание в сторону режиссера и зрителей.— В моей силе отказать и выполнить. На все человек ради любви согласен. Что делать-то?»

И начинается колдовство. Нет, не одиозные прыжки с бубном и пение, но... Склоненные в трансе головы — гипноз. Вибрирующая напряженная ладонь в кадре — экстрасенсорика. И пошло, наконец, чистое камлание: «Держать фотографию! Держать, пока не сгорит лицо! Вы под охраной ордена колдунов России!!!» Искаженное лицо крупным планом, голос почти срывается, глаза черным огнем полыхают... Жуть берет! А той, на экране, вроде легчает, улыбается и даже смеется — нервно, правда, очень нервно.

Истерия? Мистерия? — Репортаж. О том, как он лечит. Как излечивает, освобождает, привораживает, успокаивает. Избавляет от недугов. От сглаза. От несчастной любви. От свекрови...

А вот зачем Тарасову — колдуну в четвертом колене — столь узкая специализация? Ведь с его арсеналом — генетическим и приобретенным — это все равно что играть на органе собачий вальс.

Или — каков спрос, таково и предложение? Народ наш нынче верит и в Бога, и в черного мага одновременно.

И вот идут, идут они, страждущие и сирые, им несть числа. Всех не излечишь... Вернее, каждого. А всех как раз можно: посадить в одну комнату... в один клубный зал... И будет впечатляющее шоу. С благозвучной «установкой»: «Для нас важно объяснить человеку, что он не игрушка в руках судьбы, а богоподобное существо, которое может если не все, то очень многое. Мы, колдуны, и есть пример того, что можно действительно очень многое. Мы подскажем, но ты решай сам, ни на кого не перекладывай: ни на политических деятелей, ни на выдающихся экстрасенсов и колдунов, ни на пророков, ни на кого. Только сам. Только сам».

Это кредо из уст Тарасова, прозвучавшее в фильме, приведено полностью.

Но всем фильмом Е. Голынкина — опровергнуто.

О. Блинова

О. Горностаева

Есть ли жизнь после смерти?

Последняя творческая конференция «Центрнаучфильма» открылась фильмом большим, очевидно «программным», самым значительным из сделанных за 1991 год. «Кто вы, мадам Блаватская?» — интригующее название, обещающее увлекательный рассказ об этой загадочной личности, о ее не менее загадочном учении — теософии.

Е. Блаватскую играет весьма похожая на нее (во всяком случае, на ее портретные изображения) прекрасная актриса И. Муравьева. Следить за талантливой актерской работой всегда большое удовольствие. Увы, только этим и ограничивается успех режиссера К. Диланян. О научных изысканиях Е. Блаватской, о ее странных гипотезах, подтверждающихся сегодня, фильм, как ни странно, практически ничего не сообщает. Зато подробно пересказывает все или почти все скандальные истории из биографии героини. Разумеется, о них нельзя не упомянуть: выдающаяся женщина — это уже вызов обществу, скандал. Однако теософия, буддизм, гипнотические и экстрасенсорные способности Блаватской — то, что сегодня пользуется необычайным интересом и спросом,— осталось чуть ли не вне экранных сюжетов. «Самоигральность» темы фильма очевидна, и тем обиднее, что он упустил из виду многое из того, чем манило название — что может стать и становится сейчас предметом исследования для научного кино.

Еще в 60-е годы работавший на «Киевнаучфильме» Е. Загданский настаивал, что научному кинематографу необходимо заниматься сенсационными, вызывающими особый интерес широкой публики темами — колдунами, йогами, НЛО, парапсихологией, экстрасенсами и тому подобным. Киевляне этим занимались. «Семь шагов за горизонт» и другие картины Ф. Соболева и сегодня не прогорели бы в прокате. Хорошо шел на экранах повторно выпущенный старый фильм А. Серебреникова «Индийские йоги. Кто они?». Не в прогаре и В. Олендер со своими экстрасенсами и НЛО.

Центральная студия чертовщиной и всякой мистикой особо не занималась, всегда была традиционно ближе к правоверной науке и официально допущенному знанию. Потому-то, может быть, и оказалась сегодня на перепутье — так явно не у дел. А ведь дел, казалось бы, у научного кино хватает.

Дорогое удовольствие

Однако не слишком ли дорого иметь отдельное, не просто тематически, но и теоретически, производственно, всяко — особое, самостоятельное кино? Тем, на кого мы сегодня хотели бы равняться,— капиталистам то есть, наше научное кино всегда казалось роскошью, которую они себе не могут позволить. А мы позволяли. И болит сегодня голова: что делать с этим «особым видом кинематографа»?

На незаметном даже для своих «междусобойчике», которым была та последняя творческая конференция «Центрнаучфильма», среди фильмов 1991 года была показана и большая добротная картина «К каким звездам мы летим?» Б. Смирнова. История нашего освоения космоса. Трагическая история, разумеется. Хроника: запуски — удачные и катастрофические, стройки — ударные и бездарные, люди — гениальные и несчастные, города и ракеты — безумно дорогие и никому не нужные. Удивительные, никогда раньше не виденные, уникальные кадры... Художественные достоинства этого полотна, что называется, «оставляют желать». Фильм длинный, сухо традиционный, как говорят, «без поисков», почти инвентаризация.

Однако, может быть, именно эта неизобретательность в средствах и сделала его таким запоминающимся на фоне всех других фильмов, где «поиски» порой в избытке. Но скорее всего другое. Сами по себе факты истории наших славных побед в космосе и трагические итоги этих побед, обнаруживае-

мые сегодня, уж очень многое содержат в себе экстраполируются на все другие области нашей науки и техники, на все другие факты нашей удивительной истории, заставляют вспоминать все прочие драмы нашей жизни, словом, эти факты сами по себе многозначны и образны невероятно.

Вот оно! Почти свершившееся чудо — совершенно секретная наша знаменитость — Р-7. Эта ракета могла бы умчать Серп и Молот с космонавтами СССР на Марс и другие планеты, и на Луну, конечно же, и Бог знает куда еще... Ржавеет на свалке. Кое-каким деталям применение нашли — уродливые грибочки на детской площадке, тоже, впрочем, на помойку похожей.

А вот и этот шедевр — «Энергия-Буран». Одиноко, сиротливо торчит в пустом цеху. Кому он нужен, этот многоразовый корабль, когда одноразовые шприцы у Кот д'Ивуар покупаем? Но нас ведь уверяют, что «Энергия-Буран» тоже наш приоритет, что он много лучше, даже выгоднее американского комплекса «Спейс-Шатл». Тоже — остряки! Да мало ли что у нас могло бы быть и лучше и выгоднее?! И могло бы, и бывало... Но до того ли, когда зарплату не только Генеральному Конструктору — работягам нечем платить, и они того и гляди на восточных базарах бомбами ядерными и ракетоносителями торговать из-под полы станут?

И в самóм кино — то же. Ни в одной стране мира не «напозволяли» себе такого количества студий, специально предназначенных для производства научно-популярных, технико-пропагандистских и учебных фильмов. Строили их, как правило, по принципу — «через четыре года здесь будет город-сад»! Центральная студия должна была, по замыслу ее создателей, быть особенно масштабной и роскошной. И незачем ютиться в городе! Широко по берегам канала имени Москвы должны были раскинуться парки, натурные площадки, ботанический сад и зоопарки для специально подготовленных к съемкам диких животных, павильоны и цеха, административные здания... Да, кое-что, действительно, раскинулось. До канала немного совсем недотянули, парки, сады и натурные площадки как-то забылись, зообаза так и осталась в Петушках, зато мучительно длинный административный корпус, включающий и цеха, и павильоны, оказался чуть ли не в двух часах езды от «тесного» центра. Господи! Как же, вероятно, мучаются те, кто работает здесь и мотается из своих Филей, Мневников, Кузьминок и Бирюлево-товарных!

Творческие работники научного кино... Мы — единственная в мире страна, где существует не просто огромное, даже по отношению к нашим прежним географическим размахам, такое сообщество, но сообщество очень своеобразное в кинематографе, особое, можно сказать, явление в культуре. ВГИК — единственная в мире киношкола, где до сих пор еще учат таким профессиям — режиссер научно-популярного, учебного фильма, учат по специальным программам и планам. А кому они сегодня нужны? Что будут делать на фоне уже существующей безработицы в кино и грядущей тотальной безработицы?

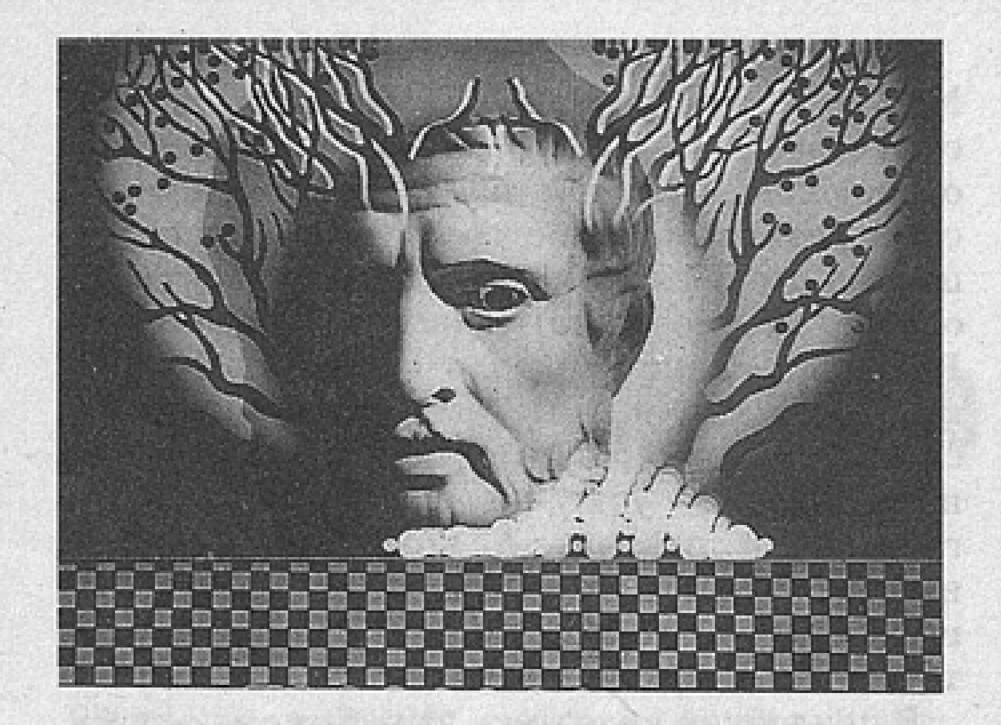
В приличной видеотеке за рубежом — среди эротики, боевиков и клипов, детских и взрослых сказок, среди видеокопий киноклассики непременно присутствуют и в большом количестве кассеты с тем, что у нас называется научным и учебным кино. Это видеокурсы иностранных языков, шитья и вязания, учебные фильмы для тех, кто желает заниматься тем или иным видом спорта, варить варенье, освоить компьютер или построить дом. Тут и физика, и орфография, и видовые кинопутешествия, и фильмы о животных, и история техники. А может быть, и «Звездные войны» наши теоретики отнесли бы к научно-популярному кино, к «фантастическому» подвиду.

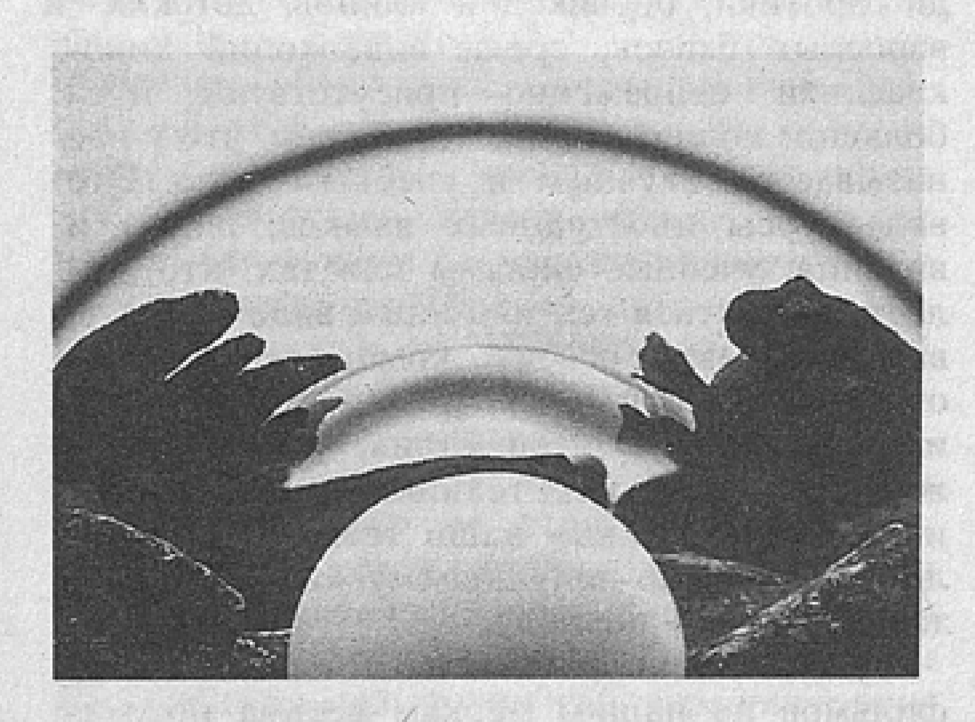
Художественное качество многих из этих фильмов по нашим меркам весьма посредственное. Мировой стандарт анималистики, например, ниже уровня наших Р. Марана, Ю. Климова, В. Белялова. У нас ведь существует целое направление, школа, заложенная еще А. М. Згуриди. Ни в видеосалонах, ни на телеэкране у них не появляются научно-популярные фильмы такого класса, как фильмы С. Л. Райтбурта или Е. С. Саканян. Все как-то скучнее, стандартнее, даже примитивнее. Там работают простенько, без затей, экономят как бы не только деньги, но и мозги.

И уж, конечно, «буржуям» никогда и в голову бы не пришло делать учебный фильм по сопромату или биологии с таким роскошным переизбытком фантастических образных метафор, с таким виртуозно-изысканным, почти психоделическим изображением, как это делает наш В. Кобрин.

Затеи, поиски, изыски

Об уникальном творчестве режиссера Владимира Кобрина написано уже немало. Основоположник и патриарх советского учебного





Кадры из фильмов образовательного цикла режиссера В. Кобрина

«Последний сон Анатолия Васильевича», режиссер В. Кобрин

кинематографа Б. А. Альтшулер еще лет двадцать назад назвал его Хлебниковым научного кино. За неповторимую оригинальность формы, за поиски нового образного языка, за изобретательную философичность метафор. Кобрин делал тогда учебные фильмы для вузов превращая их, по словам того же профессора Альтшулера, в «полигон для выработки новых средств кинематографического поэтического языка».

Пересказать словами, описать фильмы Кобрина невозможно, как невозможно пересказывать музыку или живопись. Дикторский текст сообщал точную научную информацию по тому или иному предмету из курса физики или биологии, а на экране возникало сложное ассоциативное изображение самых разных затейливо дополняющих друг друга предметов, рисунков, фотографий и надписей. Каждый кадр прекрасен и сложен невероятно и ближе всего, пожалуй, к произведениям сюрреалистов.

Эти учебные фильмы вызывали восхищение коллег-кинематографистов, работающих и в игровом, и в документальном, и в научном кино. Они нравились студентам и педагогам-новаторам, но безумно раздражали ветеранов высшей школы и чиновников Минвуза. Каждый фильм сдавался комиссиям «заказчиков» с боем и — становился украшением всесоюзных и международных кинофестивалей. Насколько эффективно они использовались в учебном процессе, сказать трудно. Многие учебные фильмы (если б только фильмы!) делались в те времена «для галочки» и, пылясь затем на специальных кинобазах, были не очень-то доступны для преподавателей и студентов.

Теперь никому не нужны «галочки», у вузов нет денег на такую роскошь, как учебное кино. Советское учебное кино, как и многое другое, медленно умирает. Объединение учебных фильмов «Зов» (знание, образование, воспитание) живет, точнее, прозябает, пытается выжить в такой же нищете и безработице, как и все другие объединения студии «Центрнаучфильм», как все наше некогда славное научное кино. Кобрин теперь учебных фильмов не снимает. Снимает по собственным сценариям: сериал «Гомопарадоксум», «Последний сон Анатолия Васильевича», «1991 (Про ослов)». Он все так же неутомим и изобретателен. Его картины по-прежнему поражают воображение самого широкого зрителя и «здесь», и «там». Нельзя, однако, не отметить, что многим из старых поклонников творчества этого удивительного режиссера кажется порой, что, как это ни странно на первый взгляд, в тех, еще учебных

его фильмах было больше... души. Может быть, душой его творчества была все-таки научная, учебная информация? Лишенные этой научной информации последние картины что-то существенное уже утрачивают. Прямой информативный текст давал возможность бесконечно многозначных подтекстов. Говорится, скажем, за кадром о случайном переходе с одного электронного уровня на другой, о квантовой теории говорится, а в кадре... Крутится рулетка, выстрел, мчатся раздваивающиеся, раздесятиряющиеся кони, разноцветные кони-тени. И получается, да, о квантах, да, о фотонах, о случайных, о спонтанных переходах, но и о случайности и необходимости в жизни, о случайности и необходимости самой жизни, о каких-то непознанных, не найденных ее закономерностях. Или вот еще — из цикла по биофизике. Речь идет всего лишь о транспорте веществ через мембраны. Но клубятся странно и завораживающе облака, смывает набежавшая волна песок с черепа, несется куда-то огромный узорный... ключ. И зритель, зритель, которому совсем не интересно про биофизику, понимает что-то о переносе не электронов, а... смыслов, что-то о конечности и тленности всего живого и вечности жизни вообще, о разуме человеческом, бесконечном потому, что бесконечен процесс поиска ключа к разгадке вселенских тайн... Тогда в фильмах Кобрина был строгий, даже «кондовый» текст, сообщающий конкретные, точно известные современной науке сведения по физике, биологии, математике... Теперь у Кобрина нет текста. Зато у Кобрина есть, к счастью, собственная «киношкола». Благодаря Р. А. Быкову и ВГИКу, уже год существует мастерская Кобрина, где студенты овладевают секретами уникальных навыков создания нетрадиционного сложного изображения с применением трюковой съемки, а главное — развиваются как художники с широким философским мышлением, с особой чуткостью к изобразительной культуре кадра. Уже самые первые их самостоятельно снятые ролики заставляют предположить, что эти ученики Кобрина станут, конечно, режиссерами — режиссерами, во многом непохожими на своего мэтра и, хочется надеяться, очень интересными мастерами. Вот только мало надежды на то, что кто-то из них останется работать в нашем научном кино, а может быть, и в нашем-то кино вообще...

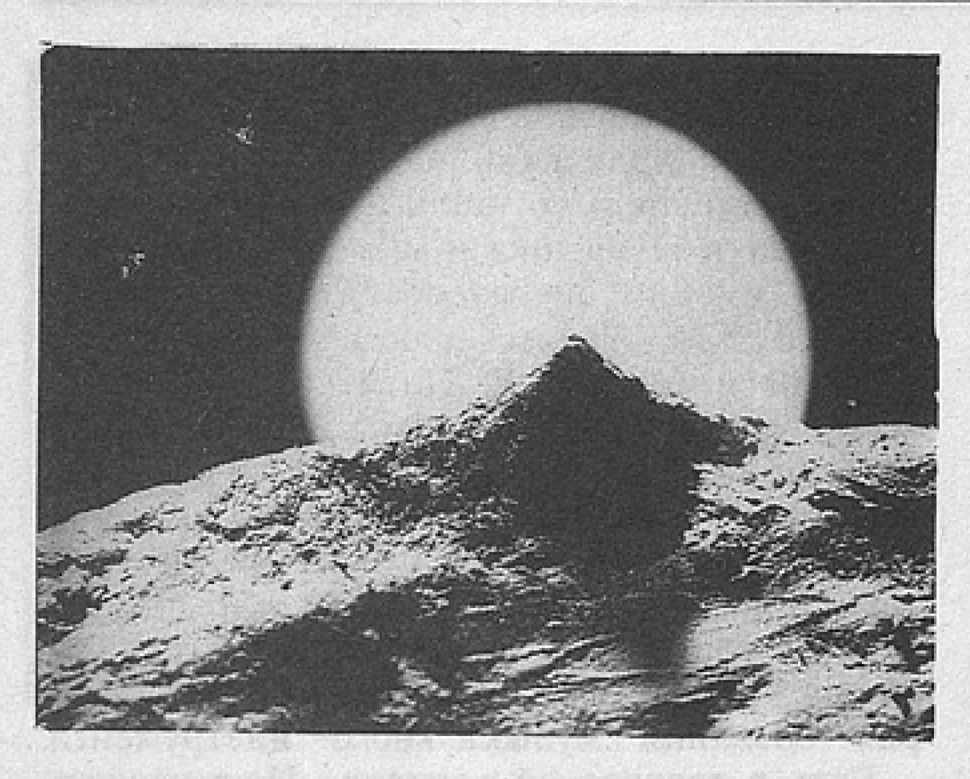
Особый интерес к форме, к необычному иносказательному киноязыку всегда присутствовал в этой нашей утрачиваемой культуре, в научном кинематографе.

Евгений Потиевский многие годы считался на «Центрнаучфильме» оператором экстра-класса. Маленький шедевр, «классика» научно-популярного кино, фильм режиссера Е. Саканян «Генетика и мы» во многом благодаря именно операторской работе Потиевского был таким добрым, трогательно нежным и чистым. Е. Потиевский-оператор всегда умел почувствовать как бы главную ноту фильма и создавал его пластику. Каждый раз это было что-то новое, необычное, изысканно прекрасное, и каждый раз изображение исключительно точно и образно соответствовало теме и строю повествования, будь то тайна рождения человека или история создания музыкального инструмента.

Есть в творческой карточке Потиевского-оператора и совсем необычные картины. В фильме «Поэт и революция» Потиевский значится в титрах оператором и... автором сценария. Мятущееся, странное, мерцающее изображение. Что изображено? Да простое вроде бы перечисление: интерьер последней квартиры А. Блока, дверь, стол, стена, окно, фонарь за окном... Только это именно такое перечисление «...ночь, улица, фонарь, аптека». Никогда, кажется, никому еще не удавалось так точно «изобразить» поэзию.

Последние годы Е. Потиевский работает как режиссер и создает картины очень своеобразные, совсем какие-то необычные. То, что это именно Потиевский, узнается буквально с первого же кадрика. Хотя, казалось бы?!! Ведь это же в основном хроника. Архивные кадры, запечатлевшие похороны Л. Толстого. И что он, Потиевский, бывший оператор, делает с хроникой, с этим не им самим снятым материалом,— непонятно. Что-то почти мистическое. Получается совсем не хроника похорон великого писателя. Получается — о самом главном — о жизни и смерти, о счастье, о судьбе, о России тогдашней и сегодняшней...

А другая картина Е. Потиевского, так поражавшая всех, кто ее видел,— короткая совсем, черно-белая, из одной почти хроники опять — «Дом культуры»? О чем? Строится ДК — насаждается культура новая, пролетарская, советская, коллективистская, строевая. Хроника, хроника все — кадры часто виденные, даже, узнаваемые. Но кадры — измененные до неузнаваемости: где-то растянутые или ускоренные, где-то совмещенные в несколько экспозиций, где-то иная тональность или какая-то «химия», может быть... Но главное — это кадры, включенные в новый контекст, позволяющий раскрываться новым смыслам. И фильм — о культуре вообще, о ее неисчерпаемости и



«И возвел их на гору», режиссер А. Хорошев

«К каким звездам мы летим?», режиссер Б. Смирнов

вневременности в общечеловеческом масштабе и суетности, конечности ее временных, исторических «домов».

Поиски формы, поиски необычного киноязыка демонстрирует сегодня и немногочисленная молодежь «Центрнаучфильма». Вчерашний студент, выпускник мастерской учебного кино Андрей Хорошев сделал фильм под названием «И возвел их на гору». О чем? Да уж не о науке, точно! А впрочем... О науке тоже. Только, скорее, о том, с чего начиналась наука когда-то. О мышлении образном и рациональном, об архетипах и древних символах, о содержании и форме. Да, да, о самой форме, о строении Вселенной, храма, идеи, души.

И передо мной снова та же совершенно невыполнимая задача — передать изображение словами. Можно попытаться перечислить: проезды, стремительные и уволакивающие, по углам и переходам математически точных и строгих пространств, купола, знаки, цифры, капли и снова проезды, геометрические фигуры, живопись... Даст ли перечисление линий и пятен на полотнах В. Кандинского, например, хоть какое-то представление о его творчестве?

Что это — абстракционизм, постмодернизм? Вырождение искусства, поиск формы ради самой только формы, тупик культуры? Нет. Скорее стремление выразить вот именно все это: ощущение близости и опасности тупиков культуры, знания, поисков универсальных истин и ответов, причем стремление выразить это адекватно. И как ни страшно, как ни крамольно это может прозвучать для любителей «чистого», «настоящего» научного кинематографа: фильм Андрея Хорошева, как и фильмы Евгения Потиевского,— похоже, самое что ни на есть научное кино, подлинно научное. Только числить его надо бы, по старым канонам, в разряде «гуманитарных дисциплин».

Магия черно-белая и цветная

Попытка выразить объективное, абстрактное, отделенное от человеческих страстей, «отснятое», «чистое» знание в наглядно образной, чувственной, экранной форме, в «картинке» — занятие специфическое, требующее особого склада ума и каких-то очень специальных редких способностей. Это почти мистическое действо и этот совершенно своеобразный образ жизни — режиссер научного кино. В нынешних условиях существования этого кинематографа, в последних, может быть, судорогах «Центрнаучфильма» — почти подвиг.

Е. Саканян, В. Кобрин, Е. Потиевский, С. Райтбурт, несмотря ни на что — ни на безденежье, ни на общий кризис и упадок всего вокруг — продолжают держать «свою марку», делают картины высочайшего уровня. С. Л. Райтбурт и не последней конференции показал фильмы из задуманного им большого сериала «Операция «Гелий». Почти забытая добротность, профессионализм, культура классического «научпопа»! Коротко, ясно и увлекательно, нестандартно, со своим излюбленным игровым ходом рассказывает живой классик об одном из удивительнейших открытий науки.

Правда, это может быть так близко только

нам, прожившим лучшие годы в эпоху «физиков», нам, жертвам тотального материализма и любителям классических периодов в истории науки? Сегодня все какое-то иное — не классическое и не стабильное. Сегодня гораздо больше научных фильмов о «лирике», об истории и об искусстве. Просто показать что-то из далеко не всем доступных сокровищниц Эрмитажа, Лувра или Третьяковки, рассказать о художнике — уже дело полезное, даже необходимое. На «Центрнаучфильме» свои замечательные традиции. Тут Ф. Тяпкин с помощью мультипликации умудрялся когда-то вдохновенно «прочитывать» рукописи поэтов и живописные полотна. Тут искусствоведческое кино делалось добротно, научно и со вкусом.

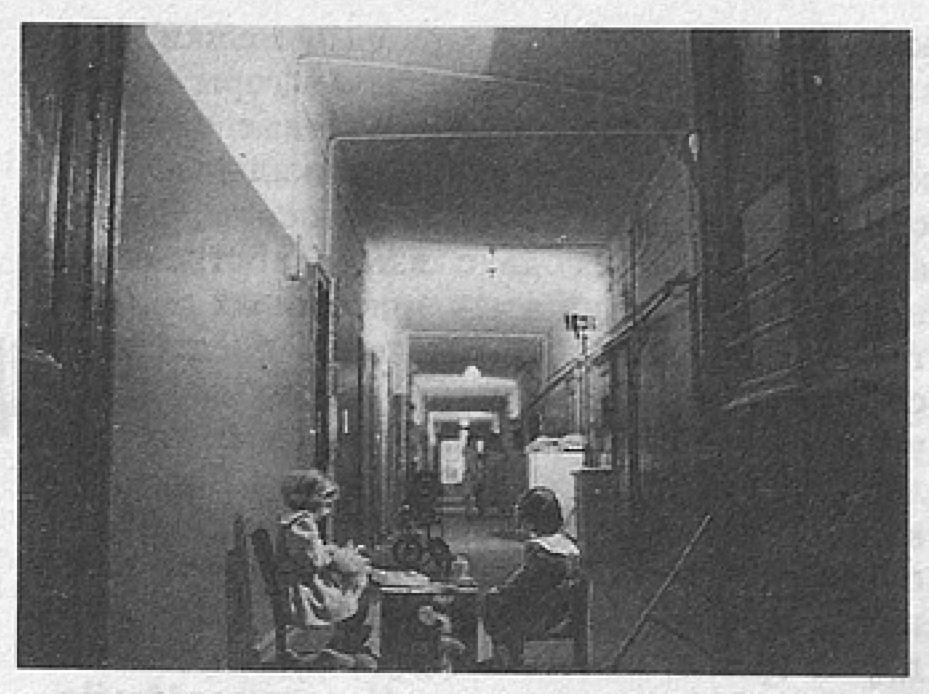
У Светланы Загоскиной свой длинный и мучительный путь в это кино. Искусствоведческое образование и долгие десятилетия в кинолаборатории «Школфильм». Но тем и прекрасны картины Загоскиной о художниках, что любит она, до самозабвения любит то, что снимает, о чем рассказывает с экрана. Никакого аттракциона или шока новаторских форм. Просто все, очень традиционно и обычно. Но такой это изыск простоты, такое изящество «классичности», так все это любовно, бережно, с таким проникновением, пониманием — что передается зрителю, заражает или, может быть, даже «заряжает» душу, как Чумак воду.

Фильмы на темы истории в сегодняшнем научном кино в основном заурядны и однодневны, как телесериал съездов. А вот «не специально» исторические... Фильмы Потиевского хоть и не читают нам истматовской лекции «Будет ли коммунизм?», что делала года два назад в фильме с таким названием режиссер К. Диланян, однако отвечают на тот же вопрос куда научнее и точнее.

«Этюд о любви» — незатейливая двухчастевка В. Манского тоже вряд ли была бы отнесена теоретиками к разряду исторических, да и вообще научных фильмов. Так, вроде новелла, зарисовка легкая, акварельная о коммуналке с длинным коридором, о странных, но и весьма типичных ее обитателях, и гулявших, и служивших, а теперь вот доживающих свой век на гуманитарной помощи. Но исторической глубины и правды, психологической точности и тонкости в этих «этюдах» больше, чем во всех наших учебниках «Истории СССР» — и старых, и новых.

История же самого советского научного кино, похоже, завершается.

Длинные темные коридоры студии «Центрнаучфильм» стали сегодня как будто бы еще длиннее и темнее, безлюднее. Кажется, что сама жизнь уходит отсюда... И это странно. Ведь вроде бы люди никуда не ушли и попрежнему работают. А может быть, действительно, начался какой-то исход? Если не физически, то духовно режиссеры научного кино начали уже покидать свой еле-еле держащийся на плаву корабль? Что-то подобное ощущается, витает.



«Этюд о любви»,
режиссер В. Манский

«Этюд о любви»,
режиссер В. Манский

Бескорыстным энтузиазмом в нашей стране никого не удивишь. Много лет все держалось на совести, долге и бескорыстии отдельных энтузиастов. Однако здесь, в научном кино, вдали от переполненных рукоплещущих залов, блеска «звезд» и внимания прессы, здесь, на обочине кинопроцесса, работали только те, кто действительно был искренне предан своему загадочному ремеслу.

Днями, неделями, иногда месяцами вни-

кать в какие-нибудь кварковые мешки или шизоидные частицы, перерывая горы специальной литературы и выслушивая заумных консультантов, изобретать уникальные приспособления для съемки и способы, формы адекватного перевода с языка абстрактных научных теорий на язык зрительных образов того, что порой даже мысленно представить себе невозможно. Мотаться по самым глухим углам, а то и вообще среди лесов, болот или льдов и медведей с громоздкой и бестолковой, часто самодельной киносъемочной аппаратурой. И все на себе, без машины и без нормально укомплектованной группы — с двумя-тремя такими же чудиками. А потом сделанную с такими стараниями и страданиями картину еще и сдать в срок, по плану комиссии, порой абсолютно ничего не понимающей ни в кино, ни в науке, о которой речь.

Так было когда-то. Теперь что-либо организовать, придумать, куда-то поехать — рады бы, но невозможно. Постановочные остались прежними, а что такое сегодня тысяча рублей — объяснять не надо. Но главное — главное никому уже совсем не нужны научные фильмы. Ни «заказчикам», ни комиссиям, ни зрителям. Результат всеобщей неразберихи и разомкнутости, какая-то чудовищная и трагическая несуразность.

Ведь нашим голым и несытым людям отнюдь не помешали бы домашние экранные пособия о том, как шить, стряпать, чинить водопровод или сушить грибы. И наши зрители, лишенные возможности путешествовать, с удовольствием поглазели бы на экзотику хоть с экрана. И нам нужны, может быть, особенно сегодня нужны повести о житье-бытье зверья, о травках-муравках, рассказы об ученых, о художниках, о поэтах.

...Так манило это название «Кто вы, мадам Блаватская?»... Казалось, что вот расскажет нам наконец-то научное кино о проблемах, бессознательно, но ощутимо тревожащих сегодня всех обитателей планеты от темноволосого «крутого»-надцатилетка до лауреата Нобелевской премии и почтенной домохозяйки. Первый, наверное, просто сказал бы режиссеру: «Не по факту шуршишь, кулек!», второй заговорил бы о проблеме создания единой теории поля и о том, что индуизм, древние тибетские учения близко, очень близко подошли к сегодняшней гипотезе голографического строения Вселенной. Третьей понравилась бы, наверное, и Муравьева, и костюмы, и сплетни, но так и осталось бы загадкой, что́ же такое теософия — мракобесие, против которого и диалектический материализм, и патриархи православной церкви, или нечто такое, что привлекательнее Кашпировского и контактеров.

Именно в этой теме была не использованная режиссером возможность не просто прикоснуться к самым жгучим тайнам современной науки, но попытаться и зрителей приобщить к тому, над чем эта наука сегодня бьется. Научное кино, именно это странное кино может, когда достигает своих вершин, сделать зрителя не зевакой из толпы, жаждущей сенсации и чуда, а достойным соучастником великого и прекрасного процесса — Добывания Истины.

Научно-исследовательский киноаппарат разоблачал в свое время множество чудес и чародейств, но он же обладал и уникальной возможностью вовлечения простых людей в глобальную, исключительно значимую работу по расширению границ сознания, как индивидуального, так и общечеловеческого, работу по созданию новой картины мира.

Мы живем в эпоху грандиозных катастроф. Экологических, политических, социальных, экономических, нравственных. Ну что за мелочи на этом фоне — безвозвратная утрата какого-то там научного кино? И ненаучное-то смотреть скоро будет некому: «Где деньги, Зин?»

Но это сегодня, а потом? Есть ли жизнь после смерти — вот в чем вопрос! Найдется ли кто-нибудь, кто сможет ответить на него четко и положительно?

Гарри Бардин

«Нет, я старый Бардин»

Беседу ведет Виктор Мережко

Виктор Мережко. Гарри, тебя можно поздравить? Ты стал хозяином.

Гарри Бардин. Я человек суеверный, и сказать, что стал хозяином, еще боюсь. Да, у меня есть арендный договор на помещение для мультипликационной киностудии. Но вот сегодня я приезжаю в это помещение и узнаю, что вчера там был человек, у которого есть такой же арендный договор. На это же помещение.

В. Мережко. Ты прошел от ЖЭКа до...

Г. Бардин. ...до городского начальства и обратно. При этом набравшись такого опыта, которого не пожелаю даже врагам своим. Я боролся почти семь месяцев — по сути, это одна несделанная картина.

В. Мережко. Ты будешь директором? Худруком? Президентом?

Г. Бардин. Называюсь президентом. Но считаю себя худруком. Естественно, придется думать не только о творческих делах. Всего в штате студии будет, наверное, человек пятнадцать. Уже сейчас есть крепкая команда — это люди, с которыми мы давно сработались и понимаем друг друга с полуслова-полувзгляда.

В. Мережко. Сколько у тебя режиссеров?

Г. Бардин. Пока один. Ты его знаешь.

В. Мережко. Не хочешь больше никого брать? Боишься сломать школу?

Г. Бардин. Нет, я вполне допускаю, что в нашу студию может прийти какой-то режиссер, может, с командой. Конечно, я дам ему возможность снимать фильмы, тем более если у меня уже появится собственная аппаратура. Пожалуйста. Но со своей группой мы будем делать свое кино. Идей и планов, чтобы обеспечить всех работой, у меня пока хватает. Когда почувствую, что они на исходе, придумаю что-нибудь новое. Кстати, очень смешную характеристику дает мне Юра Норштейн — он всегда внимательно рассматривает подписи и по ним все про тебя рассказывает. Про мой быстрый росчерк — закорючку с хвостом, несущимся куда-то в поднебесье,— Юра говорит: «Ты еще здесь и уже там — где-то далеко отсюда». Что-то в этом есть — для меня всегда важна перспектива.

В. Мережко. Гарри, ты ушел с «Союзмультфильма» по принципиальным соображениям или просто устал от внутренних склок?

Г. Бардин. Устал. Очень тяжело постоянно держать в голове, с кем в коллективе можно здороваться, а кто этого недостоин.

В. Мережко. Даже так?!

Г. Бардин. Увы. Секретариат Союза кинематографистов имел неосторожность выдвинуть на Госпремию СССР мой фильм «Выкрутасы», который получил «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале. Тут же появилось письмо за подписью тридцати восьми моих коллег — премию не давать. Мол, как это в эпоху перестройки, демократизации и гласности не посоветовались с коллективом! Для коллектива оскорбительно. К Андрею Смирнову (это было еще при старом правлении союза) пошла делегация с тем же требованием. И Андрей, и Анатолий Гребнев доказывали моим «коллегам», что с их стороны это непорядочно, тем не менее...

В. Мережко. ...коллеги своего добились. Но каким образом? Секретариат отменил свое решение?

Г. Бардин. Нет, просто когда в Комитет по премиям попадает что-то «не без сучка и задоринки», документы не рассматривают вообще. Чтоб не влезать в дрязги. Впрочем, я об этом не сожалею.

В. Мережко. Наверное, твоих коллег обрадовал и тот факт, что твой последний фильм «Серый Волк энд Красная Шапочка» был выдвинут на «Оскара»?

Г. Бардин. Если бы они могли писать по-английски, они, конечно, и в Американскую киноакадемию отправили бы свой протест. И если бы не океан — пошли бы в Лос-Анджелес всей толпой с требованием отозвать выдвижение.

У меня к наградам и регалиям особое отношение. Когда-то моя мама сказала:

«Я смогу спокойно умереть, когда увижу тебя в «Кинопанораме» с Эльдаром Рязановым». Вышла «Кинопанорама» со мной, но ведущим, правда, был Ролан Быков. Мама осталась жива. Потом она поставила себе новый рубеж: спокойно умрет, когда мне присвоят звание «Заслуженный деятель искусств». И меня выдвинули! Но, слава Богу, не дали. Мама вынуждена была продолжить свою жизнь, но задумала еще одно испытание — Государственную премию СССР. И вот, наконец, и премию не дали. И СССР развалился. Но мама не успокоилась. Меня выдвинули на Государственную премию России. Я очень боялся, что дадут. Не дали! И я очень рад. Лишь бы мама была здорова!

В. Мережко. Шутки шутками, но чем ты объясняешь такую нелюбовь к себе на киностудии «Союзмультфильм»?

Г. Бардин. «Она в семье своей родной казалась девочкой чужой». Быть, как все, я не хочу. А это всегда вызывает раздражение. Нестандартные фильмы? Плохо. Нетрадиционная мультипликация? Ужасно.

В. Мережко. Давай вспомним все твои картины. Ты можешь их перечислить? Помнишь?

Г. Бардин. Ну, самая первая работа — «Достать до неба», на ней я осваивал азы. И я чрезвычайно благодарен замечательному человеку Лидии Павловне Ковалевской, моему первому ассистенту, с которой по сути начались мои «университеты» в мультипликации. А на «Союзмультфильм» меня пригласил Вальков Михаил Михайлович, директор студии. Я в то время работал в театре С. Образцова и ставил с ним «Дон Жуана». Михаил Михайлович прочел мой сценарий, написанный для «Союзмультфильма», и сказал: «Вы — режиссер, вы и делайте фильм». Я упирался-упирался, а потом... как в омут с головой. А потом учился на собственных ошибках, на собственных фильмах. После «Достать до неба» была «Консервная банка» — сюжет на музыку Россини в «Веселой карусели» о том, что нельзя мучить животных. Потом еще один сюжет — «Про птичку» по стихам Овсея Дриза; гаишный фильм...

В. Мережко. Гаишный?

Г. Бардин. Его никто не видел. Меня соблазнил Аркадий Хайт: давай, говорит, сделаем заказной фильм для ГАИ, и у нас будут непробиваемые корочки водительского удостоверения. Консультантом был генерал-лейтенант Лукьянов, ни много, ни мало — главный гаишник СССР, огромный красивый человек-мундир. Мы пришли к нему, нам подали водку и закуску. Поговорили о делах, и он сказал: «Профессия гаишника непрестижна, и чтоб исправить дело, нужно сделать серию». Мы с Аркадием, пустившись во все тяжкие, щелкнули каблуками и ответили: «Серию сделаем». Придумали первый фильм — «Бравый инспектор Мамочкин», но пока мы его делали, Лукьянова за что-то скинули, а условия приемки картины изменились: я сдавал ее не в ГАИ, а в МВД. А там подполковник...

В. Мережко. Водочкой не угощал?

Г. Бардин. Не-ет. Строгий маленький человек. Сурово смотрел фильм — ниточка рта не дрогнула. Мне самому что-то казалось смешным, но я постеснялся даже хрюкнуть во время просмотра: серьезное дело — человек принимает кино! А в начале был эпизод, когда водитель нарушает правила движения. (Его со всеми дозволенными и недозволенными интонациями озвучивал Василий Ливанов.) Инспектор, спавший в это время — в полном обмундировании — на двуспальной кровати, просыпался, подходил к окну и мягким, вкрадчивым голосом Е. Евстигнеева говорил: «Наруша-а-ете!» Водитель вызывающе хохотал, и тогда инспектор свистел в свисток — и на кровати откидывалось второе одеяло, из-под него выскакивал мотоцикл... Инспектор на мотоцикл и — в окно за нарушителем! Начиналась погоня, которая была в основе сюжета.

В. Мережко. Смешно.

Г. Бардин. Вот ты оценил. А подполковник сказал: «Картину мы у вас не принимаем». Я понял, что нам с Аркашей корочек не видать. Блат — дело не мое. Кстати, блатом я воспользовался единственный раз в жизни, в Киеве — устроился слесарем-инструментальщиком на завод.

В. Мережко. Ты киевлянин?

Г. Бардин. Когда мой отец, морской офицер, пошел в запас по хрущевскому сокращению, он вернулся в Киев, откуда призывался. Так я стал постоянным жителем Киева и начал искать работу. Везде в отделах кадров со мной говорили доброжелательно, но когда брали паспорт и видели, что в пятой графе черным по белому написано «еврей», продолжали: «Знаете, заходите в другой раз». Мне пришлось обратиться к троюродному дяде, который и устроил меня на завод.

В. Мережко. А когда ты начал свои выкрутасы с материалом?

Г. Бардин. После «Бравого инспектора Мамочкина» были еще «Приключения Хомы», «Дорожная сказка» (про любовь двух автомобилей), цыганская притча «Прежде мы были птицами»... И потом я придумал «Конфликт» — фильм со спичками.

В. Мережко. Это был твой первый объемный фильм. И если я не ошибаюсь, никто в мировой мультипликации со спичками не работал. Это ведь ты придумал этот прием? Как пришла такая идея?

Г. Бардин. Не поверишь, но этот фильм я увидел во сне. Как увидел, так и сделал. Наверное, нужно было отдать идею другому режиссеру — для меня это была новая технология. В сравнении с рисованной объемная мультипликация — это в принципе другое кино. Здесь свои законы, в чем-то близкие законам кинематографа игрового. Но поскольку я авантюрист, я тогда рискнул сам. И, между прочим, даже сдал картину на три дня раньше срока. Кстати, для меня это случай невиданный, а тут — выговор, что фильм сдан на полтора месяца позже.

В. Мережко. ?

Г. Бардин. В Госкино не принимали работу, Павленок говорил, что я нарушил ленинский принцип «о справедливых и несправедливых войнах», называл пацифистом. На студии собрали партбюро и решили передать картину другому режиссеру. Но когда я понял, что мою работу кто-то будет кромсать, я сказал директору: «Если кто-нибудь сядет с моим фильмом за монтажный стол, то убить я его, конечно, не убью, но инвалидом сделаю». Наверное, столько убедительности во мне было, что картину все-таки приняли с незначительными компромиссами с моей стороны.

В. Мережко. Ее посылали на какие-нибудь фестивали?

Г. Бардин. Ни на один. Правда, несколько лет спустя на Московском кинофестивале она была названа лучшей антивоенной картиной, а Элем Климов возил ее в Лос-Анджелес с программой русского кино. Говорят, принимали на «ура».

В. Мережко. Потом у тебя пошли пластилиновые фильмы.

Г. Бардин. Получилось так. В рисованную мультипликацию возвращаться мне не хотелось, а чисто кукольная мне не нравится.

В. Мережко. И ты начал создавать нечто третье, свое.

Г. Бардин. Так появились «Тяп, Ляп — маляры», «Брэк», «Банкет» (с идеей застолья без персонажей — только ложки-вилки) и «Брак» (на веревках). От «Брака» осталась бесхозная проволока, и мой директор сказал: «Возьми, пригодится. Может, придумаешь что-нибудь». И я придумал «Выкрутасы». Мне так захотелось их снять, что впервые я сделал две картины в течение одного года.

В. Мережко. Гарри, ты сознательно заставляешь себя уходить от традиционных форм? Это самому себе поставленная задача? Или всегда наитие?

Г. Бардин. Мне нравится фраза Горького: «Нарочно оригинальным быть нельзя. Я однажды пробовал — не получилось». Просто так устроены мозги. Мультипликация — это способ мышления. Если хочешь, особое восприятие мира. Иногда какая-то ситуация в жизни кажется даже неинтересной, но ты начинаешь ее оформлять, додумывать, и она обрастает деталями и подробностями, новыми сюжетными движениями, иногда парадоксальными.

В. Мережко. Я ведь не зря спросил. Ты начинал с традиционной мультипликации, то есть пришел в это искусство как бы по старым следам...

Г. Бардин. Я как актер пришел — со стороны микрофона.

В. Мережко. Я про режиссуру. Я хочу понять, где и когда произошел некий скачок, поворот в сторону «своего» кино.

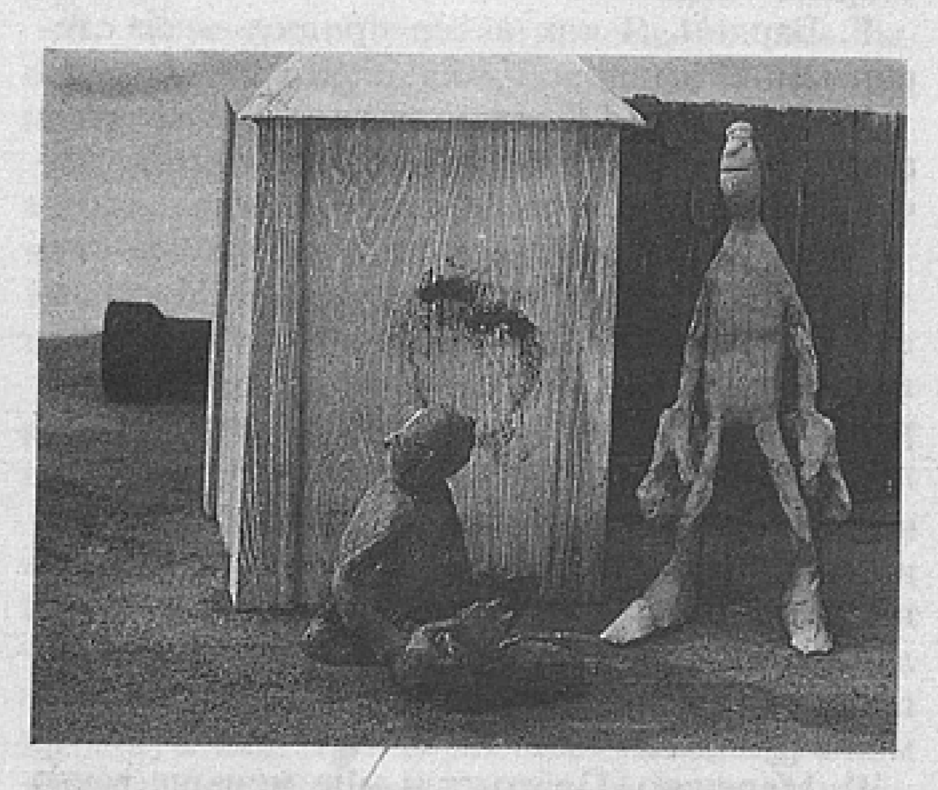
Г. Бардин. На последнем курсе школы-студии МХАТ, где я учился у Павла Массальского, я увлекся лепкой. Достал глину, отливал фигуры в гипсе. Все вокруг ходили перепачканные. Потом я увлекся резьбой по дереву. Мои руки чувствуют объем — он у меня на кончиках пальцев, что ли. В рисованной мультипликации я должен долго объяснять художнику, что мне нужно. А с пластилином я многое делаю сам — это для меня проще. Некоторые персонажи — буквально моих рук дело.

В. Мережко. Поэтому и мне меньше всего хочется говорить о рисованной мультипликации. Я очень люблю «Тяп, Ляп — маляры» — я восторгался и умирал от хохота, когда их смотрел. Эти два дурака, которые без конца красят забор...

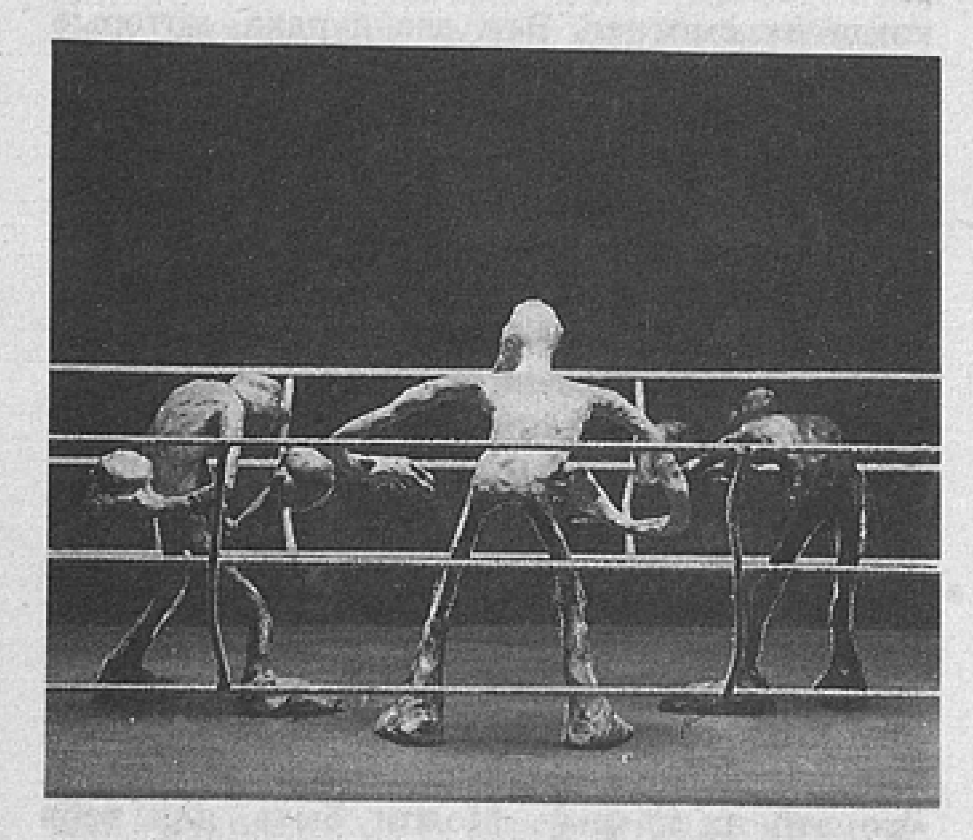
Г. Бардин. Мне говорили, что это поклеп на рабочий класс.

В. Мережко. Никакой не поклеп, нормальное обобщение. А вот «Брэк» — рассказ без обобщений. Мне кажется, в этой истории ты многое не добрал. А ведь было столько возможностей в сюжете поединка двух боксеров — персонификация персонажей, публика, лица и характеры... Ты же увлекся рингом, стал повторять приемы. И мне не хватает атмосферы, деталей — и на ринге, и в зале.

Г. Бардин. Не могу с тобой согласиться. Это не пустая история. Хотя бы потому, что боксеры, которых науськивают друг на друга их тренеры, похожи на два народа, которые дерутся-дерутся, а потом понимают, что это ни к чему. Может быть, для тебя в фильме эта мысль не читается, но для себя я брал именно такую высокую планку.



«Тяп, Ляп — маляры»



«Брэк»

В «Выкрутасах» (единственный случай, когда сначала был материал, а уже потом я придумывал историю) была задача показать, как человек, на голой земле строящий целый мир, переступает все разумные пределы, защищаясь от этого — внешнего — мира. Оборону он ставит выше собственного благосостояния. Не то ли произошло в нашей стране?

Любая история должна читаться как некий всеобщий сюжет. И, разумеется, вызывать сочувствие зрителя. Надеюсь, и в последней картине мне удалось соблюсти эти принципы.

В. Мережко. «Серого Волка энд Красной Шапочки» почему-то еще нет на экране.

Г. Бардин. Лентой владеет «Союзмультфильм», он же и торгует. А как торгует... С аукциона на кинорынке в Киеве оптом ушли тридцать восемь мультфильмов. За... Сколько, думаешь, могут стоить тридцать восемь картин?

В. Мережко. Ну, хотя бы миллиона три.

Г. Бардин. Их продали за восемьдесят шесть тысяч! А относительно проката у меня тоже нет утешительных заключений. Когда-то были хорошие программы в специализированном кинотеатре «Баррикады». Сейчас там по вечерам крутят американские коммерческие фильмы. Чистой мультипликацией заниматься невыгодно.

В. Мережко. Вот и я о том же. Сейчас мы все жалуемся, что хоть и снимается почти четыреста фильмов в год — зрители их не видят. Мультфильмы же вообще теряются в общем потоке. Но ты поставил карту своей жизни на мультипликацию. Создаешь киностудию. Собираешься снимать новый фильм. Ради чего и для кого ты делаешь свои мультики?

Г. Бардин. Но всеобщее сумасшествие не будет длиться бесконечно. Что-то же должно, наконец, произойти в этой стране.

В. Мережко. Не сказать что и несколько лет назад мультфильмы хорошо крутились. Теперь — тем более призрачные перспективы. Еще годика два-три, а потом?

Г. Бардин. Буду работать. Сейчас хочу «повязать» себя с американской стороной и делать фильм для детей (естественно, с правом проката и у нас). Надеюсь получить от партнеров какие-то средства. У нас, кстати, я отчаялся что-либо найти. Наши «спонсоры» говорят: «Я даю вам 700 тысяч — на ремонт, на обустройство. Но доход от проката мы потом будем делить в соотношении 70 % и 30 %». Кому семьдесят и кому тридцать?

В. Мережко. Естественно, семьдесят ему.

Г. Бардин. Я кричу: «Как?!» Та же самая грабиловка, что и была. Я выделился из государственной структуры, чтобы знать, сколько я сто́ю. Сколько сто́ят мои товарищи, мастера высшей категории. Новые-старые грабительские условия я принять не могу. Значит, буду пробиваться сам. Искать пути на Запад. Зарабатывать рекламой — в разумных, конечно, пределах, чтобы не потерять уровень художественности.

В. Мережко. Как ты считаешь, наша мультипликация интереснее зарубежной?

Г. Бардин. Трудно сказать. Вот, скажем, японскую мы знаем в основном по сериалам или полнометражным фильмам — но почти всегда это так называемая лимитированная мультипликация, примитив. И мы абсолютно не знаем такого супермастера мирового кинематографа, как Кавамото. Его мультипликация — это настоящее рукотворчество. Но его фильмы дороги, и купить их мы не можем. Зато дешевую бросовую продукцию — когда персонажи говорят, а рты у них не шевелятся, да и сами они непластичны — это пожалуйста. Там все статика, существующая за счет ярко расписанных фонов и хорошей пленки.

В. Мережко. Перед кем в отечественной мультипликации ты снимаешь шляпу?

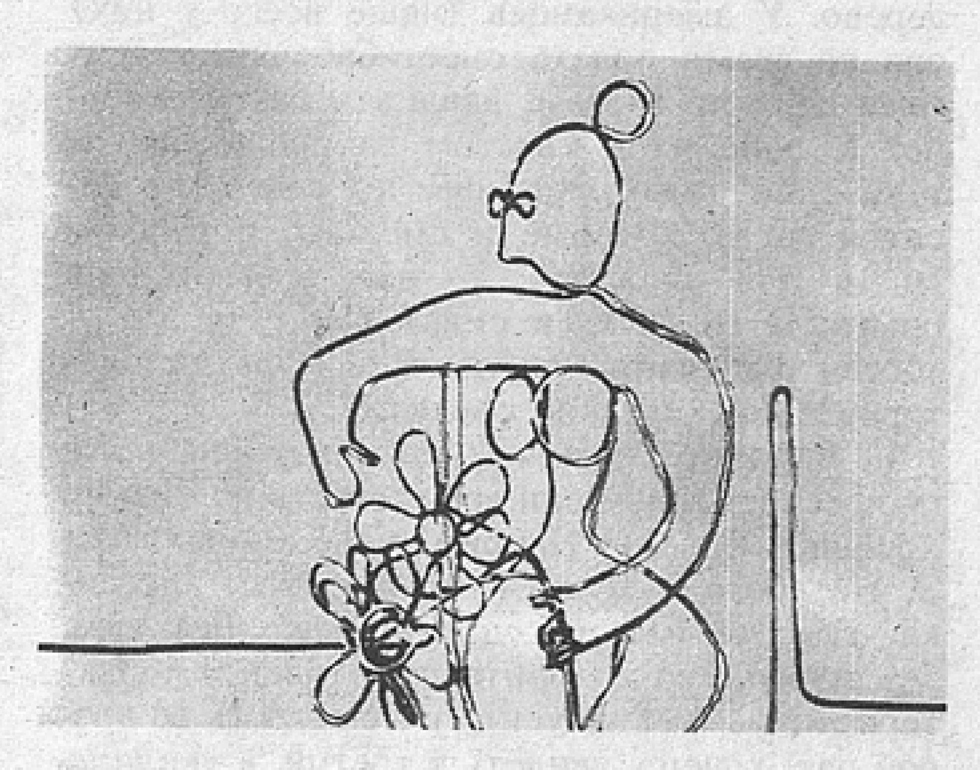
Г. Бардин. Естественно, перед Хитруком. Он привнес в это искусство интеллектуальность. Он, воспитанник традиционной школы, изначально пошел против традиции — в этом и мужество, и большое мастерство. «История одного преступления», «Остров», «Каникулы Бонифация»... Это высокие — и уникальные! — образцы.

...И работы Эдика Назарова, безусловно. И Юрия Норштейна, разумеется.

В. Мережко. Тебе, кстати, не кажется, что слезливые причитания вокруг имени Норштейна приносят ему вред и расслабляют его? Он начинает больше ждать, нежели завоевывать. И в результате страдает и он сам, и вся мультипликация.

Г. Бардин. Помнишь, у Экзюпери — если адмирал прикажет матросу взлететь и крикнуть чайкой, а матрос этого не сделает, то виноват не матрос, а адмирал. Юра не борец, и требовать от него борцовских качеств несправедливо. Он — художник. И он не должен ничего пробивать. Сначала его вытурили из павильона — это не просто глупость, это преступление. Потом директор киностудии спросил у него: «А чем вы лучше других?» Если директор не понимает, что Норштейн лучше, он не директор. Логика «чем вы-то лучше?» противоестественна для искусства. Я на себе понял, что такое мытарства.

«Банкет»



«Выкрутасы»

Я не снимаю кино полтора года — и для меня это катастрофа. Катастрофа! А Норштейн не снимает пять лет! Такие художники, как он, часто не рождаются. Но его сейчас знают не как автора замечательных и в высшей степени совершенных произведений, а как неработающего режиссера. И потом была чудовищная, мягко говоря, ошибка Сергея Шолохова в его «Тихом доме», в «Пятом колесе». Он «купил» Юру на фестивале в Тампере. Взял интервью. В сауне. Представь себе: сидит человек в сауне, в шикарном махровом халате, рядом лазурная вода в бассейне... И у него с ухмылкой спрашивают: «Ну что, плохо, Юрий Борисович?» И Юра, беззащитный, не понимающий, на каком фоне он работает как персонаж, отвечает: «Конечно, плохо». Ты ж понимаешь! Это то же са-

мое, что делает Невзоров,— те же самые иезуитские провокации.

Но Юре действительно плохо.

В. Мережко. Да. Но давай все-таки вернемся к нашему разговору. В свое время публика захлебывалась от приключений Тома и Джерри — все смотрели раз по десять. Я поражался мультипликационной технике, после которой уже невозможно смотреть «Ну, погоди!» — принцип тот же самый, а уровни несравнимы. То была рукотворная мультипликация, где проработано каждое движение и каждый жест. Сейчас дети смотрят программу «Уолт Дисней представляет...» — уровень здесь пониже, но тем не менее есть масса придумок, работает фантазия. И вот о чем я подумал. Я когда-то тоже писал для мультипликации и не могу понять, почему мы так неизобретательны. Скажем, простая задача: кошка прыгает с земли на дерево. У американцев (чаще всего у них) она во время полета съест бабочку, ударит сама себя по глазам, двадцать раз перевернется, зацепится хвостом за пролетающую тучу — не знаю, что еще, но совершит десятки гэгов, которые и смешны, и необходимы для сюжета. У нас элементарно: прыгнула на ветку и сидит там. Что это — убогая фантазия или леность мультипликаторов? Мол, и такое съедят.

Г. Бардин. То, о чем ты говоришь,— это профессионализм или его отсутствие. Возьми хорошие образцы. Например, «Жил-был Пес» Э. Назарова — мультипликационная классика: там же нет ни одного кадра без гэга, без трюка, без колоритных деталей и характеристик — что не успел рассмотреть во второй раз, хочешь увидеть в третий, а увидишь в пятый. Такие фильмы требуют *рассматривания*. Но это редкий дар. Погонные метры не всегда соответствуют профессиональным требованиям. Сделать вкусно, смешно, трюково...

В. Мережко. ...чтоб зритель каждую секунду восторгался...

Г. Бардин. ...и не было ни одного пустого кадра — это профессионализм.

В. Мережко. На «Союзмультфильме» существует тенденция коммерциализации?

Г. Бардин. Это слово требует расшифровки.

В. Мережко. Секс, бандитизм...

Г. Бардин. Нет. Но вернемся к твоему примеру. «Том и Джерри» — коммерческий фильм? Безусловно. Художественный? Блистательный. Я глубоко убежден, что картина может и должна совмещать искусство и коммерцию. Форман, Спилберг... (Кстати, Спилберг движется в сторону мультипликации — он настолько парадоксально мыслит, что ему уже тесны рамки игрового кино.) Разделение кинематографа на интеллектуальный (элитарный) и развлекательный («для народа») — это отговорки для скучных режиссеров. Разумеется, «Союзмультфильм» сегодня должен точно продумать творческую стратегию. Должна быть лабораторная работа — авангардные фильмы, раздвигающие рамки представлений о возможностях мультипликации,— как в науке. И коммерческая работа, дающая средства для существования. Ведь вскоре студии придется жить за счет собственных ресурсов.

В. Мережко. Да, те, кто остался на «Союзмультфильме», попадают сегодня в крайне тяжелую ситуацию... Но, честно говоря, у меня нет особого оптимизма и по отношению к твоей затее создать собственную киностудию. Вряд ли ты найдешь щедрого мецената...

Г. Бардин. Говорю тебе: я не хочу искать мецената. Я хочу честно брать кредит, снимать фильм, продавать его (в том числе и на Запад) и возвращать деньги. Я просчитал варианты.

В. Мережко. У тебя есть свой экономист?

Г. Бардин. Есть бухгалтер. Я занимаюсь всем этим уже больше года, и занимаюсь достаточно серьезно. Стратегию и варианты, повторяю, мы просчитали.

В. Мережко. Ты хочешь сказать, что ты новый Явлинский или новый Гайдар?

Г. Бардин. Нет. Я старый Бардин.

Литературная запись Л. К.

Григорий Козинцев

Из рабочих тетрадей разных лет

Публикации обширного литературного наследия Григория Михайловиса Козинцева в журналах, сборниках, газетах продолжаются уже почти два десятилетия. И тем не менее они, как и пятитомное собрание сочинений, охватывают далеко не все, что сохранилось в архиве Козинцева и в государственных архивах. Это касается и рабочих тетрадей. Многое из тетрадей напечатало за эти годы и «Искусство кино», но, к сожалению, объем журнальных публикаций ограничен.
Подготавливая материалы, связанные с работой Г. М. Козинцева в театре, для журнала «Арс» («Искусство Ленинграда»), составители заново просматривали рабочие тетради и в который уже раз столкнулись с обилием еще неопубликованного.
Небольшая часть неопубликованных записей, сделанных в разные годы, предлагается вниманию читателей.

История советской кинематографии. Спор об отцах. Традиции русского искусства нашли у Дранкова с Ханжонковым новые историки. *Юренев: бизнес на базисе*[1]. (Апрель 1949 г.)

Герцен о Гегеле: «Судьба новой философии совершенно сходна с судьбою всего реформационного: ничего старого не оставлено в покое, ничего нового с основания не воздвигнуто; на сооружение новых зданий шел старый кирпич, и они вышли не новые и не старые; все реформационное сделало огромные шаги вперед; все было необходимо, и все остановилось на полдороге» (письмо шестое. Декарт и Бэкон).

Идея постановки: баянисты, орнамент вышитых полотенец. «Взмашисто».

Луга. Колхоз «Большой Брод». Мои хозяева. Тетка Настя и студийные товарищи. Дочка Зина — партизанка. Стирка белья ночью. Разговор с хозяином про войны и качество народов (в бане). Престольный праздник Владимира. Античность и бабий пляс.

Сцена, которую мы должны снимать[2]. Искусство и действительность.

Июнь-июль 950

Премьера в Пушкинском театре «Они знали Маяковского». Катанян[3] отвешивал поясные поклоны, держа за руку Черкасова, на которого наклеили парик под Маяковского. Л. Брик хлопала из партера.

Небывалый в истории финал жизни лирического поэта. Ящик с Грибоедовым, который повстречал Пушкин,— детские игрушки рядом с этим.

XI 54

Бунтари в искусстве и первые ученики — кабаретная режиссура и расчетливая сообразительность в вопросах тематики и цензуры.

Что отличает эту кабаретную режиссуру от 20-х годов? Масштаб. Это все рахитичные дети. Они выросли в обалдении и остолбенении. Их учили аккуратности и умеренности. Им объявили, что все известно. Им нечего рассказывать и не о чем. И все дело в том, что у них нет никакого желания что-либо рассказывать.

Ловкачи и проныры. Вечные способные мальчики и талантливые молодые. У них нет бешенства. Они — немые, но озвученные.

Не ставьте им плохие отметки за их убогие виньетки — они так хотели получить пятерку и угодить господину учителю.

«История советского театра». Как в это время на эстрадах множества городов появился пользовавшийся большим успехом номер. Три актера исполняли комический танец. Номер был отмечен всеми пороками и знаками «враждебности». Он был, безусловно, формалистический, ибо движения актеров были далеки от жизненной правды, он был сплошным набором трюков. Увы, он исполнялся под фокстрот и, увы, это был (с точ-

[1] Выделенное курсивом приписано в 1969 году.
[2] В Лужском районе Ленинградской области проходили натурные съемки фильма «Белинский».
[3] В. А. Катанян — литературовед, муж Л. Ю. Брик, автор пьесы.

ки зрения историков) безусловный космополитизм: в танце не было ни присядки, ни каких-либо намеков на комаринский — в основу движения были положены походки зарубежных комиков. Номер назывался: Пат, Паташон и Чарли Чаплин. Его исполняли Чирков, Черкасов и Березин.

Пат вскоре сыграл профессора Полежаева, а Паташон — большевика Максима.

Ответ известен: но они играли «вопреки». Ну, а потом, когда Черкасов начал играть не «вопреки», а «благодаря» правильным высказываниям в роли Стасова и т. п.?! *14 I 56*

Булгарин, вероятно, не вздыхал сокрушенно и понимающе, встретив кого-либо из участников декабрьского восстания,— мол, мы, декабристы, счастливы, что кончилось черное время и мы можем теперь вздохнуть[4].

Картина Элика Рязанова «Карнавальная ночь». Традиции острой сатиры от «Волги-Волги» до этого фильма. Энтузиазм по поводу зоологического одиночки-бюрократа. Любитель «Волги-Волги»[5] и любители «Карнавальной ночи».

Очевидно, суть не в открытии всем известного типа, а в показе его силы, живучести сил, его поддерживающих. Суть в масштабе явления. И в этом суть самого спора о сатире. *XII*

Орлов[6] бегает за Блоком и вроде оказывает ему протекцию. Как ловкий адвокат — находит смягчающие обстоятельства, извиняющие причины (Юренев за Серг. Мих.[7]).

Символисты — будь они прокляты — влияли. Декаденты воздействовали. «Среда заедала». Вот и был он, бедный, ограниченный, недопонимающий, недоучевший, недоосознающий, неясно представляющий себе... Что еще?

А был он попросту гениальный русский поэт. Классик. И влияло на него — как на всякого художника — время. А во времени было всякое.

Кто же должен был на него влиять? Стасов? Лаврентий[8]?

И кто дополнял? Сурков?

Недопонимали все: Толстой, Достоевский, Блок, молодой Маяковский.

«Наш двор». Режиссер Чхеидзе — гиковец (2-я картина). Интересен тем, что, очевидно, типичный фильм нового поколения.

Как мы три десятка лет назад пытались имитировать элементы американского кино (без его внутренней силы — реалистической гриффитовской или поэтически-комедийной — чаплиновской), так они имитируют элементы неореализма.

Все «как у людей». Но что итальянцам здорово, то грузинам смерть. Ничего от жизни. Ни слова. Ни взгляда. Ничего от исследования. Цитаты, лишенные внутреннего смысла. Упражнения на имитацию стиля. Иногда виден способный ученик. Но нет никакого дара перевоплощения. Чувства подростков — вне возраста. Нет ничего от жизни современного, нашего двора. Не те темы разговоров, не те слова.

Вместо Дзаваттини халтурщик Мдивани ловчит у новой разработки. *25 IX 57*

Если задать себе вопрос: что же я выяснил за 17 лет почти непрерывной работы над произведениями Шекспира?

1) Убоги любые попытки «выстроить концепцию». Все односторонние, ловко сведенные к единству цитаты и положения — никак не вмещают Шекспира. И вернее всех писал о нем Пушкин.

Вся суть этого писателя в том, что он шире концепции. И даже когда он сам хочет ее выстроить, он же сам — ее опровергает. И пишет сцены для человеческого объяснения преступлений Клавдия или присочиняет Фальстафа к патриотическому герою.

В этом смысле интересны попытки Акимова: мелкой и ловкой остроумной смекалкой пробующего охватить мудрость гения[9].

2) Наивны представления о нем, как о зеркале своего времени. Все эти «феодализмы», «средневековья», «кризисы гуманизма» и т. п.— отражения всякого времени. И в том числе моего. Зеркало не теряет своей силы в течение этих трех столетий. *IX 57*

Лилипут, делясь воспоминаниями, сказал: и вообще, Гулливер вовсе не был таким огромным. Это клевета. Он был с меня.

Это Юренев об Эйзенштейне.

Как известно, до середины девятнадцатого века пьесы Шекспира не могли играться в их подлинном виде. Вместо оригинала

[4] Записано в сентябре 1956 года в Коктебеле после разговора с известным драматургом, принимавшим в 1949—1950 годах активное участие в кампании по борьбе с космополитами.

[5] По свидетельствам очевидцев, Сталин смотрел фильм Г. Александрова больше пятнадцати раз.

[6] В. Н. Орлов — литературовед.

[7] Сергей Михайлович Эйзенштейн.

[8] Лаврентий Павлович Берия.

[9] Имеется в виду спектакль «Гамлет» (1932, Театр им. Е. Вахтангова).

публике показывались обработки. Дюсис[10] исправлял — неподходящего к нравам и привычкам — Шекспира. Досочинял счастливые концы, сводил в любовном торжестве различные линии его персонажей.

У нас есть привычное выражение: «Над чем вы работаете?» Работают и «над кем». Юренев работает «над Эйзенштейном». Красный Дюсис придумывает ему счастливый конец, сводит линии его творчества к идиллическому финалу. Сокращает, кроит — тут подрежет, там что-то подошьет, здесь и дострочит.

Меняется жанр. Вместо трагедии получается пастораль.

Добродетельный Дюсис не просто кроит и перешивает — он портняжничает доброжелательно. Старается, чтобы портновское изделье оправдало покойника. «Между нами говоря: старик-то ведь был трудный».

И стал — легкий старик. Откликался на все. Любил молодежь. Признавал ошибки. Даже радостно признавал. Всей душой.

Догадайтесь: кто это?

А итог: хорошо прожил свою жизнь. Дай бог всякому!

Теперь начал работать над Довженко.

Тоже хорошо потрудился покойник. А если ошибки — так, пожалуйста, каялся с восторгом. Это для него было первым делом — каяться. И какие записные книжки! Так и писал: «Слава труду! Слава труженикам!» Вот какой он был. Давай назовем студию его именем. Хорошо!

Какая, например, книга получилась бы из высказываний Шостаковича!

История, как Савич правил выступление Шостаковича, его мнение по этому вопросу: «Дети — в школе...»[11]

Эйзен. Как человек, он и Шостакович были противоположностями. В Д. Д. не было ни капли цинизма. И не было никакой силы изящно признавать свои ошибки.

Противоположностью Эйзена был и Довженко: человечный, веселый, любящий родную землю. Действительно народный поэт.

Комарово. 8 XI 57

[10] Дюси (Dusis) Жан Франсуа — французский драматург. В его переделках играли Шекспира и во Франции, и в России.

[11] Придя к Козинцеву, жившему у Эренбургов, и застав там их друга, поэта и переводчика О. Савича, Дмитрий Дмитриевич попросил его выправить текст, кем-то написанный для его доклада. «Сделайте что-нибудь серенькое, совсем серенькое»,— повторял он, мучительно морщась. Он очень боялся за судьбу своих детей.

В «Искусстве кино» (1957, № 10), напечатав мою статью, заменили «Нам принадлежат их решения» на «Честь решения принадлежит советским художникам».

Все озаглавили: «Чудесная судьба». Почти заглавие музыкальной комедии. *XII 57*

Есть способ измерения — «удельный вес».

Удельный вес Александрова и Тиссэ (без Эйзенштейна).

Что стало называться «новаторством»?

На могилах Мейерхольда и Таирова, на поросших сорняком обломках театров, принесших нашему искусству мировую славу, выстроили фанерные беседки, поставили гипсовые статуи и разбили хилые клумбочки, чтобы было собакам где поднять лапу.

Бездумие и отсутствие каких-либо (хотя бы самых смутных!) мыслей о жизни стало определяющим. Есть «молодая поросль», и есть отличное слово «продрись».

Что увидела эта продрись в кровоточащей истории театра нашего времени? Игру со зрителем, то есть «конферанс» на уровне эстрады. Вместо единства изображения жизни — раздраконивание кусочков. А чтобы придать этому внешность человечности — сопливый сентиментализм. Вот и соединение Мейерхольда со Станиславским! *26 V 58*

На одной неделе: «Машинист» Джерми и «Добровольцы» Егорова. Два набора кубиков. Что осталось от искусства, когда-то бывшего жизненным?

Правда, в одном случае инструмент — топор, в другом — потоньше. *27 IX*

Кромешный толстый жулик — проспавший и боящийся опоздать на работу — когда я сказал, что времени еще достаточно, развел руками и просипел: так ведь все на нервах!

Очень трогательно, когда кого-то выступавшего одернули за «нечуткое отношение к товарищу». Какие они все нервные! *11 XI*

«Смерть коммивояжера»[12]. Наш театр догадался начать разрабатывать «классическое наследство». Начался вояж машины времени. Нажали кнопку и... экспрессионистический спектакль времен «Эугена Несчастного». Кривые декорации, экспрессионистический кошмар, на фоне которого, освещенный узким лучом прожектора, кого-то и что-то обличает герой, подняв руки кверху.

[12] Спектакль Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина. Режиссер Р. Суслович.

Тогда делали такие декорации Левин, молодой Дмитриев (потом он повзрослел и стал делать их иначе), ставил не Мейерхольд, у него никогда не было экспрессионистических страхов из папье-маше, но Смолич и особенно «левый» Петров.

У оформления Тышлера одно свойство: открывается сцена — красиво, интересно, потом привыкаешь, потом надоедает, и как надоедает!..

Всего много. Слово тех времен: «раздраконить». Вот тут режиссура «раздраконивания».

Любопытно то, что в этой постановке, как и во многих других, применяются «киноприемы» (наплывы, воспоминания, экспрессия света) — но старые, которые в кинематографе постесняется применить и посредственный режиссер. А когда сам Суслович попробовал поставить фильм[13], вышел срам на много лет. *2 IV ⟨1959⟩*

Эпитафия: «Любил Шекспира» — просил написать кто-то на своем могильном камне. Теперь нужно: «Любил Шекспира. Заслуживает снисхождения».

Обэриуты (конец двадцатых годов). Хармс, Александр Введенский, Олейников, Николай Заболоцкий (как заковал эксцентрику в классицизм Заболоцкий).

Культ шутки, пародии, розыгрыша. Дух Козьмы Пруткова (Шостакович!). Импровизация. «Чиж» и «Еж».

Тридцатые и сороковые годы: начало костров, где жгут книги, постройки лагерей. Устойчивость, бессмертие подлости, глупости, жестокости. То, что в 20-е казалось уже нереальным.

Вернулись призраки. И стали реальными.

Стремление сделать из режиссера «среднего читателя». Чтобы он ничего не добавлял к «уже известному».

Так ли несомненно это «уже известное»? *Комарово VI 1961*

Вяземский в «Записных книжках» возмущался даже Пушкиным. Речь шла о «географической фанфаронаде»[14].

Эстетический прием: «взять на пушку». Оглушить перечислением. Количеством. Ассортиментом упоминаний.

Очень полезно существование Охлопкова. В наши дни он как бы заповедник той самой «ораловки», о которой еще Аркашка говорил: «Нынче не в моде». Вся его эстетика: эклектика из внешнего у Мейерхольда — образец того, что делать теперь стыдно. Наигранная горячность, ораловка, желание взять затратами, нахрапом, «на бас», «на пушку», бессмысленным шумом, старым кинематографическим мельканием или позами-монументами периода культа. Все это добро в современном искусстве — чистая архаика; Брюллов или Кукольник в пору пушкинской ясности и покоя. *1/IX.62.*

Проба (Смоктуновский, Вертинская). Я не только не утратил способности огорчаться по нестоящим поводам (обычные для меня во время работы припадки отчаяния), но, напротив с годами это совершенно непрофессиональное качество еще возросло.

Проба. Проба лиц, костюмов (еще не готовых, сшитых для других эпизодов), самая начальная попытка действия, взаимоотношений... И все равно отчаяние, от которого не избавиться, ничем его не унять.

Обычный Гамлет, обычный театр, костюмы — отвлеченные, еще хуже — расставленные помрежем стулья из склада, зажженные свечи: бытовая сценка, «жанр» в духе иллюстраций конца века. Ужас!..

Настораживает Смоктуновский. Он все жаловался, что пока еще не видит Гамлета. Теперь у него стала появляться какая-то манерность, изысканность в пластике: рука, поворот головы — во всем этом вдруг появляется что-то от «принца», декадентского молодого человека — не то Пьеро, не то «поэта». Не дай Бог!.. *21 I ⟨1963⟩*

Историк-консультант Л. Тарасюк, зайдя в павильон и взглянув на мятежников и солдат, в восторге воскликнул: «Как хорошо!.. Слушайте, а не назвать ли нам фильм «Военный быт XVI века»?» Захотелось заплакать. *18 III*

Во время первого Московского фестиваля к нам приехал Том Стилл (если я не переврал фамилию) — «король рок-н-ролла». Он дал интервью: «Русские — хорошие парни, но они скучно живут. Я привез свою гитару и научу их настоящему рок-н-роллу, тогда они поймут, что значит весело жить».

Что-то в этой интонации напоминает автобиографию Евтушенко. Правда, Томми был моложе. Что же касается оваций в переполненных молодежью залах, то еще неизвестно, кто собирал большие сборы. *5 VI ⟨1963⟩*

---

[13] «Она вас любит» (совместно с С. Деревянским, 1956).

[14] «Мне также уже надоели эти географические фанфаронады наши: От Перми до Тавриды и проч. Что же тут хорошего, чем радоваться и чем хвастаться, что мы лежим врастяжку, что у нас от мысли до мысли пять тысяч верст...»

Как спокойно и достойно говорил о себе и своих стихах Пастернак, вспоминая почти всю свою поэзию, без тени кокетства: к сожалению, моим стихам мешала манерность (или вычурность?), присущая искусству той поры.

Никогда еще у меня не было столь ясного и совершенного отрицания эстетики Эйзенштейна, как в этой работе. Буквально все стороны режиссерского труда — кадр, монтаж, чувство композиции, стиля, отношения к историческому материалу — направлены к противоположной его представлениям цели.

Уничтожить построенный кадр-картину, убрать наглядный монтаж, не пользоваться — почти совершенно — статикой, заставить забыть о внешнем историческом и т. д. Ничего от внешне трагического стиля. Не говоря уже об актерской игре — здесь я и раньше думал по-иному.

Самой негодящей к шекспировскому стилю картиной кажется мне «Иван Грозный».

Происходит — во время съемок — своеобразный процесс: я со страшной силой борюсь с самим собой — молодым. Хочу (умом) работать по-иному, вовсе отрицать многое, что исповедовал: непосредственное, прежде всего эмоциональное ощущение кадра, яркий пластический образ. И именно к этому опять прихожу. Как только вспыхивает огонек чувственного восприятия, ощущения именно поэтического,— я могу работать, нахожу контакт с материалом, а вне этого придуманное, логически верное кажется мне чужим, плохим, «вальтер-скоттовским».

Режиссер «Шинели» укладывает меня на обе лопатки. В этом нет ничего странного: ему 22 года, а мне скоро шестьдесят.

Что это — косность или верность, чему-то неизменному, своему? Сам не знаю. *4 XI 64*

Письма, приходящие со всей страны, и местная пресса показывают, насколько изменилось общественное сознание. Прошли времена, когда все журналисты лишь переписывали рецензию «Правды». С откликами на фильм произошло обратное. Ни «Правда», ни «Известия» ничуть не влияют на мнение людей, живущих далеко от центра. Ни одна из статей не схожа со столичной критикой. Никакого воздействия этих центральных газет на умы «провинциалов». Там пишут сильнее, непосредственнее и куда более интересно.

Но, увы, повсюду есть и кандидаты наук, и местные заслуженные артисты. Их статьи шаблонны, неинтересны.

Кажется, я понял, почему мне удалось избавиться в фильме от гамлетизма. Дело в том, что весь гамлетизм ушел в Министерство культуры, где столько лет колебались: а стоит ли ставить «Гамлета»? *5 XII 64*

«Ревизор». Мог бы быть неплохой вариант: дело происходит в каком-нибудь, например, Узбекистане. Все сидят в чайхане.

Текст, прежде всего и только текст — главное в шекспировском искусстве. Так говорят англичане.

Живая, всегда современная жизнь, к которой текст лишь повод для ассоциаций — своих, своего времени,— главное — утверждаю я.

И еще: гениален Пастернак, утверждающий неизменную силу шекспировской прозы и временную, уходящую или уже ушедшую прелесть метафорического стиха.

Шекспир — твой самый близкий друг в твоем времени. Ты с ним в сговоре, мы оба отлично понимаем, о чем идет речь. Он поднимает тебя до своей мудрости так, что ты духовно сближаешься с ним, теряешь дистанцию. Дружишь, а не молишься на него.

Богов разоблачают. И быстро. А подлинный друг дает свет и тепло среди мрака и холода жизни. *5 I 66*

Успех фильма в наши дни во многом зависит не только от того, что показано в нем, но и от того, чего нет на экране...

Шкловский издал свои статьи о кино. Большинство рецензий вызвано любовью к нашей кинематографии. Только один раздел — страхом: статьи о фильмах Солнцевой. Надо сказать, что и я движим в обращении с ней тем же чувством.

Когда-то, чтобы быть принятым в светское общество, необходимо было знать французский и уметь танцевать.

Издательство Хилл и Ванг рекомендует меня американским читателям (на суперобложке моей книги «Shakespeare: Time and Conscience»[15]): «М-р Козинцев изучал Ионеско, Беккета и других представителей Театра Абсурда», то есть может быть принятым в светское общество.

Возражать против такого представления трудно: еще в 1921 году я изучал в ФЭКСе Театр абсурда. Не знаю, родился ли уже тогда Беккет?

Дальше издатели сообщают, что я «высоко

[15] «Щекспир»: Время и совесть» (англ.)

цению еврейского артиста Михоэлса — исчезнувшего в сталинский период — лучшего Гамлета нашего времени».

Это что, тоже Театр абсурда (Соломон — датский принц — как раз то, что предлагал Маринетти: поручить роль Сида негру)? Или ведомство Берии помешало и им прочесть то, что написано как раз в этой книге?

Появилась хорошая книга. Нея Зоркая предлагает читателю не постановление, а мнение, с которым можно спорить, оно может натолкнуть на свои мысли[16].

Критик — художник, сидящий в зале. Если его восприятие фильма ничего не прибавляет к общеизвестному — тратить время на чтение бессмысленно.

Нея замахнулась упрекать Эйзенштейна в отсутствии совести ⟨...⟩ Но для критического цеха и это неплохо на первых порах.

Хуже то, что с Эйзенштейна она перешла на Чухрая. С тем же аршином. Шли дождик и два студента. *VII ⟨1966⟩*

Говоря историческими аналогиями (разумеется, условными и натянутыми): у Лира сейчас период не решительных действий на укрепление своей власти (это уже позади и отошло в прошлое), а исследование языкознания и величественных прогнозов лесозащитных полос.

Свирепы и непреклонны его советники. Он добр и мягок, но не к людям — к человечеству.

Все это должно быть натурально, страшно. Без всякого «кино». Ну, а главная задача совсем простая: чтобы было похоже. На Гитлера, на маршала Линь Бяо. На всех.

Первая сцена окрашена общим ощущением: так жить больше нельзя. Все поднялось на какой-то гребень неестественного, противного природе. Неправда отношений поддержана, укреплена всеми, кто присутствуют. Всеми...

Мой опыт показать первый монолог Гамлета в толпе, на фоне шума разговоров и музыки праздника как будто не привел к тому, что смысл слов пропал и «главное» ушло на задний план.

Смоктуновский все боялся: «А не будет ли отвлекать?». Разумеется, не от написанного Шекспиром, а от него, артиста.

Все то, что заимствовано из старинных, условных фабул — предательства, подделки документов, интриги доносов, убийства,— ветхая, кровавая мелодрама — стали в нашу эпоху самой что ни на есть реальностью. Повседневность столь же обыденной, как чеховский быт чаепитий и игры в винт.

Так и нужно ставить: повседневность эпохи мгновенных смен власти, политических предательств, выстрелов из винтовок с оптическим прицелом.

Они встречаются на больших дорогах: бывшие большие начальники, потом люди-номера, репрессированные, затем реабилитированные. Гопники из «заведующих».

Кисловодск. 30.XII.67. Сановники в описании А. Ф. Кони: «Он, очень храбрый и даже грубоватый в коллегии, но постыдно трусливый и нерешительный в одиночку...» (С. с., т. 2, стр. 89). «Но и он был прежде всего типичный русский министр — не слуга своего народа, а лакей своего государя, дрожащий и потерянный перед каждым докладным днем и счастливый после каждого доклада тем, что еще на целую неделю ему обеспечена казенная квартира и услуги предупредительного экзекутора» (стр. 37). «Исполнительный, пустой и узкий бюрократ, искушенный в производстве административных исследований, имевших целью всегда доказать, что «все обстоит благополучно» и что «напрасно вольтерианцы доказывают»; «человек бумаги, соглашений и компромиссов...» (стр. 175, 176)[17].

Это отличный термин «умереть в актере». Пожалуй, только с крохотным изменением предлога: лучше не «в», а «от».

Умереть от актера.

Как бы хорошо сделать такой обмен: тысячи страниц умного текста выменять на одного подходящего к роли артиста.

Сценарий «Генеральной линии».

Проблема не в отношениях нового и старого экрана, а экрана и жизни. Эстетика документального кино, родившаяся в съемке «выигрышных событий».

Потом плакатные лозунги. Отбор «эффектного», «киногеничного». «Потемкинские деревни». Апофеозы.

Констатации или исследования? Изложение чужого, оксюморон. Простой мир: белые и красные.

[16] Зоркая Н. Портреты. М., 1965.

[17] Записано в санатории 4-го Главного управления «Красные камни», где отдыхали члены правительства.

Целлулоидные победы. Финал «Мистерии-Буфф»[18].

«Огонек» из номера в номер дает сигналы на деятелей изящных искусств: они уклоняются от социалистического реализма. Формулировки, несомненные в своей определенности, подменяются отвлеченными: человечность, гражданственность (абстрактные).

Что это за вообще культура? Скажи: культурная революция. Кажется, и слово «партийный» в Китае не вышло из употребления? Значит и эти слова не стерильны?

Видимо, следует говорить не о словах, а о делах. Маркс так и выражался: не догма, а руководство к действию.

Какому же? Постановкам высоко идейных фильмов Солнцевой, которые никто смотреть не хочет? Каждый хватает за грудки другого: тот не тверд в священном писании. Разумный разоблачает Куницына (№ 43, 1968).

Помню, Куницын вызывал меня к себе: он служил в доме на Старой площади. Потом заведовал искусством в «Правде». И стал «словесным эквилибристом». А про доктора философии Разумного профессор Лифшиц раньше написал, что тот совершенно невежествен, не знает разницы между материализмом и идеализмом.

«Вырванные из контекста цитаты», «урезанные цитаты», «выдернутые цитаты» — терминология застенка.

Милые бранятся, только тешатся.

Теперь часто снимают фильм «Мне шестьдесят лет», т. е. в третий раз «Мне двадцать лет». *15 XII 69*

Башмачкин — тот, о ком мечтает всякое начальство: работник без «идей», «загибов» и «лишних вопросов».

Что же особенное, что я слышу в этой музыке Шостаковича? Ну, конечно, он чувствует Шекспира, трагический талант...

Все это так. Но основное вот что: это сочинил добрый человек. Не добренький и не добряк. Это — совсем иные понятия, слова. Я слышу в его музыке высокую доброту.

«Да здравствует Мексика!» Эйзенштейна повлияла на создание мексиканской (а м. б., и греческой) кинематографии. Каждый из эпизодов Сергей Михайлович посвящал одному из больших художников этой страны. Он поднял культуру Мексики, открыл ее для Европы. Советская кинематография продолжила древние традиции великой культуры.

А теперь, взявшись за «сценарий с приданным», снимают в Париже Нотр-Дам, гризеток в кафе на Монмартре — копеечную пошлость открыток из лавок сувениров.

Если угодно, в авангардном искусстве была святая чистота еретических сект, обязательность норм поведения, разговора, не имеющего ничего общего с жаргоном Висковского, Ивановского, их помощников.

Видимо, именно здесь и находится причина разрыва с Траубергом: об эстетике мы еще могли бы договориться, об этике — никогда. Разрыв делался все сильнее и сильнее.

У Тарковского, фильм которого запретили,— сцены жестокости. Но без нее не обойтись: уж очень много крови, грязи и подлости по сей день. *10 X ⟨1970⟩*

Сколько человеку земли надо? Сколько человеку неба надо? И что это за масштабы отвлечений: «земля», «небо».

Артист ⟨...⟩ имел, если говорить о «земле», возможность ездить по всему миру. Если говорить о «небе» — славу, почести, награды, обязательное восхваление всего, что делал,— устно-ораторское и печатное.

А нужно было ему триста граммов да слушателя, чтобы в сотый, куда там — в десятитысячный раз рассказывать два-три давно истасканных эстрадниками анекдота, исполнить несколько глупейших сценок. Вот и все желания. Вот и весь репертуар.

«Наш дорогой и обожаемый» — так обращался к нему сам Ильичев.

Он был, как писали про елизаветинских артистов («люди лорда адмирала», «люди графа Эссекса»), человеком Жданова, и куда выше — человеком Сталина.

Вот куда его закинуло! Государственный исполнитель государственных ролей. Его красило даже не место (хотя самых высоких он достиг), а грим. Грим красит человека.

Фильм Параджанова «Ломтики граната» (бывший «Саят-Нова»)[19]. Ну, как ему могло

[18] Сценарий С. Эйзенштейна и Г. Александрова «Генеральная линия» был опубликован в сб. «Из истории кино» (вып. 7, М., 1968). Последняя строчка записи относится к первой редакции «Мистерии-Буфф» и к финалу сценария: «Эскадра машин обработала широкополосные поля. Хлеб вырос так, как может расти только в кинематографе — в две минуты! [...] Смерчем урагана закружилось зерно, забило фонтаном в элеваторы, в мельницы, в мешки, закрома. В булочных хлеб прогибал полки...»

[19] Фильм С. Параджанова «Саят-Нова» без его участия был переработан С. Юткевичем и выпущен на экраны под названием «Цвет граната».

прийти в голову, что у нас могут иметь право на жизнь такие фильмы?..

Какая, однако, глупость запрещать его! В чем его разрушительная сила?

Пишут, что нашему кино вредят заграничные влияния. Какие там влияния! Вредит старание продать, угодить загранице.

Речь идет не о Феллини или Алене Рене, а о похабном продюсере-коммерсанте, которого Феллини и Рене презирают, а наши чтят, как бога. Вот тебе, миленький, березки, вот тебе, миленький, тройка. Купи только — все, что хочешь, сниму.

Мое расхождение с Траубергом — к счастью для меня, по многим причинам: уж больно мы были разными с ним людьми по характерам, стремлениям да и жизненным целям; в детстве этого было не понять, а с тридцатых годов, начала дискуссий, Домов кино и т. п. все становилось на место. Думаю, что тогда началось расхождение наших путей. Хотя именно в тридцатые (начиная со второй серии «Максима»), они впервые сошлись: определилось место Трауберга — рабочее: он отчетливо стал главным сценаристом наших фильмов (на первый план выходил диалог, текст).

Ни к чему хорошему не привела нас работа со Славиным. Могла вовсе погубить меня работа с Юрием Германом. Пожалуй, лучше других был труд со Шварцем. Но все же это был скорее труд с Сервантесом.

⟨Начало июня 1971 г.⟩

Когда я ставлю фильм — странное ощущение: почему хотят, чтобы я его поставил хуже?

Как девочка в монтажной удивилась: «Каким же это вы странным делом заняты? Я уже несколько лет здесь служу — никто так не монтирует».

И дрожащие фоны надписей, и борьба — не на жизнь, а на смерть — за парик одного из свиты Лира. И то, как после отъезда Вирсаладзе у короля оказались рукава, сшитые из другой материи (а такого унижения для него не придумали и злые дочери).

Как Павленок сказал, что «Гамлета» сняли лучше, чем полагалось бы.

За каким чертом я все это пишу? Мало откровенно для дневника. Никому не интересно для публикации.

Это — «жилетка». Есть такое выражение: поплакаться в жилетку.

А их уже больше нет в живых, тех, с жилетками...

Сор нельзя выносить из избы. Райкин во весь рост прекрасного театра взрывает им, разносит в пух и прах их избу.

Книжка Шкловского об Эйзенштейне. Его ум, память, несмотря на девятый десяток, в той же отличной форме. Но он — для чего? за что? — выбрал какую-то странную игру.

Вообще без «игры» Шкловского не понять.

Отличной книгой была «Ход конем». Он выигрывал таким передвижением фигур на поле истории и теории литературы трудные партии. Их и теперь разбирают.

А эта книга? «Согласен на ничью». И так в каждой главе. Человек, занимавшийся Толстым, выбирает для себя позицию «Могу молчать».

Когда он писал о друге, об Эйхенбауме, то весь гнев, а он умел быть злым, уничтожающе обижающим, сосредоточил только на одном человеке. Был у Бориса Михайловича, по Виктору Борисовичу, только один враг. Лишь он один помешал «старому профессору» дожить в достатке — Мариенгоф. «Малоформист», затюканный автор эстрады — виновен в смерти ученого.

Эйхенбаум дружил с Мариенгофом. О Шкловском Борис Михайлович говорил в последние годы как-то шутливо-печально, разводя (не очень сильно) руками: что тут поделаешь...

Юлиан Григорьевич[20] говорил в иной интонации: были и обида и негодование.

Сценарий — современный, который мне хотелось бы поставить, должен был бы показать одновременно срезы разных пластов жизни: развитие — поражающее — науки, техники, цивилизации, стерильный мир лабораторий, освоение космоса. И не только одновременно, но и взаимосвязанно: рост зощенко-паскудного мелкотравчатого бескультурья, райкинской глупости, пошлости и самодовольства. И рост террора, варварство тщательно разработанных и технически совершенных форм дикости разбоя — всех этих краж самолетов, убийств заложников.

Разбой небольшой шайки на перекрестках вселенной.

⟨После 16 апреля 1973 г.⟩

Зеркала помутились. На аршины никто не меряет. Уже вечность, как их нет. Утверждена мера Палатой мер и весов.

Публикация и сноски
В. Г. Козинцевой и Я. Л. Бутовского

[20] Ю. Г. Оксман — литературовед.

А. Слапиньш и Ю. Подниекс

Андрис Слапиньш

Стихи

Об Андрисе трудно писать в прошедшем времени. Трудно, потому что он ушел от нас полный планов на будущее — ближайших и на десятилетие вперед. Трудно, потому что он ушел на огромном эмоциональном взлете, в полной уверенности, что будущее прекрасно. Надо только было выстоять в эти темные январские ночи, потому что впереди должна быть свобода.

Неделя баррикад в Риге — трудное, но совершенно необыкновенное время, когда в людях раскрывалось все самое лучшее и чистое. Когда самыми большими ценностями оказались честность, отвага, доброта, самоотверженность, верность.

В конце декабря — начале января в Париже Андрис слушал латышское радио и искал по телевизору информацию о Балтии. На обратном пути мы проезжали через Вильнюс, где поезд стоял 2 часа. Андрис собрал всю аппаратуру, которая была, надел рюкзак и сказал: скорее всего останется в Вильнюсе, здесь что-то должно произойти, а в Ригу позвонит, и нас с дочкой кто-нибудь встретит... Но в Вильнюсе пока было спокойно, и 11 января мы все вместе приехали в Ригу. 14 января Андрис собирался в Москву монтировать материал, затем должен был вылетать в Стокгольм доснимать незаконченный фильм. А в марте должна была состояться экспедиция на Север. «А вот в июле я освобожусь, и мы обязательно снова отправимся на байдарке. Я так хочу хоть немного побыть летом с вами».

«Ну вот, подожди, война закончится...» — сказал Андрис в субботу 19 января.

...Андрис всегда оставлял ощущение полета. Он находился в сегодняшнем дне и одновременно где-то далеко впереди.

Предисловие и публикация Н. Дюшен

После «Ностальгии»

твой храм из стекла
из зеленого стекла Византии
вмурованы древние стоны, наветы, проклятья
и так далее
нельзя — заносчивый разум
несет золотые груши пиратам
в больничные витражи
намытое под дымчатым небом золото

моря,
подступившего
к самым ресницам
к памяти и ко всему, что,
возможно, было
праздничный на свинцовой подкладке пиджак
и не серебряной пулей, хотя и пулей

* * *

Облако, набитое до краев,
зацепилось за петуха Петерскирхи,
словно граф Цеппелин, раздражая
дворников. Синоптики
переговариваются со спутниками:
если так пойдет, наметет вторую Гренландию
и Гайзинькалнс утонет в вечных снегах.
Тетки на Видземском рынке сами
видели, как полярный медведь пересек
озеро Юглас‚ и направился к башне Улброка.
Этнические самоеды на оленьих упряжках
катают туристов
(точь-в-точь картинка из Бротце).
Основано общество эксгуматоров жигулей!
Чиновников высшего ранга развозят на
саночках,
те, что поплоше, сами встают на лыжню.
...Ну, и последнее —
вчера у нас в доме сняли краны с замерзшего
водопровода, и они уже проданы возле
О-О Агенскалнского рынка

Стрелок

Юрису Подниексу

Шлем со звездой
и со звездою меч,
и бесконечной утренней побудки
тычок туда,
где сердце,
Пал конь, и иней пал
на твердый побелевший лоб,
со славой рука об руку друзья
уходят в вечность —
нет. Она, дыханьем согревая площадь,
идет тебе ответить.
Так, еще ночь,
шальное время пьет,
твой кубок полон
не вином, а кровью.
Там должно промолчать, там должно разлюбить,
там, не простив, проститься.
За ветер — ветром, силою — за власть,
и за надеждой — утро.

* * *

В последний день войны идеология нерентабельна. Но сало и довоенные туфли стоят дороже, чем жизнь.

Малые народы могли бы обойтись и без больших братских могил.

Среди поколений Столетней войны было одно, не дождавшееся развязки.

Я еще вижусь с тем поколением, чье детство пришлось на первую мировую и на Стрелков. Оно подросло и с сухими глазами встретило советскую власть и немецкую оккупацию. В шестидесятые со страхом и удивлением приняло оно своих внуков, их громкую мысль и свободу чувств.
Сегодня оно прощается со мной, с грустью и недоверием всматриваясь в мирный пейзаж по ту сторону жизни. Мне нелегко сказать им — я сохраню вашу землю, вашу память и ваш язык. Я должен беречь, а не обещать.

Вентспилс

Илона!
Над Тобой тишина Закатной страны и желтоватый свет. Ночь не ломает голову над поспешными утренними шагами, мы любим друг друга сильнее, чем каждый сам себя, и незаметно проваливаемся в день.
Прибывает.
Который вечер прибывает месяц,
переполняет мир,
прикалывая к его горлу сакту[1].
И нам не страшно,
ибо светло упорство
и свят обет.
Приносят губы песнь,
несут звенящий голос;
честь Руцава[2], молитву Разна[3].
Лишь в Риге все темней
от сплетен
и от капищ под брусчаткой.
И вновь призывны месяц и земля —
росток призывен, обещая хлеб,
роса призывна, обещая дождь,
и все равно мы голодны и жаждем.
Приносит голос птицу
и полету учит...
...молчу, а солнце в триединстве
древнем с правого на
левое плечо.

Перевел с латышского С. Морейно

---

[1] Нагрудное украшение, скрепляющее концы платка.
[2] Руцава — рыбацкий поселок на западном побережье. Один из культурных заповедников Латвии.
[3] Разна — поселок в восточной традиционно религиозной части Латвии.

Юрис Подниекс

Трагический постскриптум

Документальное кино не назовешь популярным, кассовым, но Юриса Подниекса знают все, хотя в Союзе широко шел только один его фильм «Легко ли быть молодым?», на который стояла очередь в тридцатиградусный мороз...

В Латвии Подниекс стал национальным героем. В России о нем говорили как о бесстрашном репортере, вечно мотающемся по горячим точкам.

Карабах, Грузия, Осетия, Фергана, Литва, Латвия...

Его часто спрашивали: «Почему ты гоняешься за своей смертью?» Он отвечал: «Не могу снять художественный фильм, о котором давно мечтаю, пока где-то стреляют в людей».

Тогда, во время январских событий 91-го года, Юрис чудом уклонился от пули, которая предназначалась именно ему — пуля попала в конструкции моста. Это место замазали краской, но пуля до сих пор там.

«Мой дед был из «латышских стрелков», и когда я снимал о них фильм, они столько доверили мне своих судеб, что я сказал себе: «Мне нужно дожить до конца картины. Не могу быть застреленным, убитым».

Для свободы Латвии Подниекс, наверное, сделал больше, чем мог один человек. Но как-то, придя на кладбище к своим погибшим друзьям режиссеру Андрису Слапиньшу и оператору Гвидо Звайгзне и убирая опавшие листья и с их могил и далеко вокруг — обычный для него ритуал,— он сказал: «Я делаю сейчас то, чего не понимают в Латвии. Нельзя навести порядок только здесь. Если вокруг хаос, он обязательно перекинется и на эту землю».

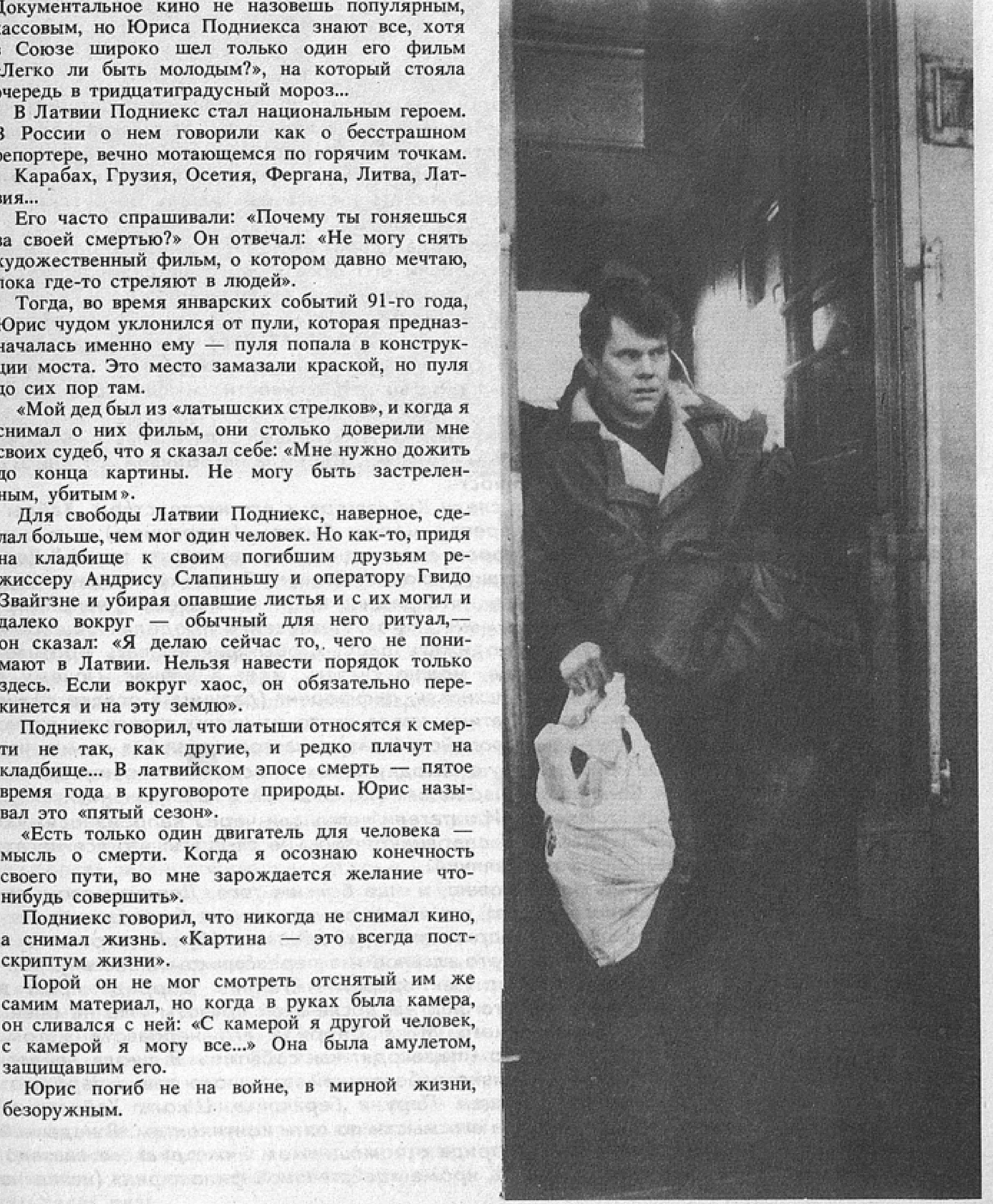
Подниекс говорил, что латыши относятся к смерти не так, как другие, и редко плачут на кладбище... В латвийском эпосе смерть — пятое время года в круговороте природы. Юрис называл это «пятый сезон».

«Есть только один двигатель для человека — мысль о смерти. Когда я осознаю конечность своего пути, во мне зарождается желание что-нибудь совершить».

Подниекс говорил, что никогда не снимал кино, а снимал жизнь. «Картина — это всегда постскриптум жизни».

Порой он не мог смотреть отснятый им же самим материал, но когда в руках была камера, он сливался с ней: «С камерой я другой человек, с камерой я могу все...» Она была амулетом, защищавшим его.

Юрис погиб не на войне, в мирной жизни, безоружным.



Жак Деррида

Золы угасшъй прах

Очень уже широкий теперь след Жака Деррида в разливе философской публицистики все более заметен и у нас, особенно после пяти плотных дней его московских семинаров ранней весной 1990 года. «Отныне Вы ответственны за многое из того, что происходит в нашей интеллектуальной туманности»,— писал я ему недавно; и только что узнал, что свою книгу «Positions», которую он хочет видеть первой вышедшей по-русски, он мог бы дополнить диалогом с кем-то из нашей страны.

Не знаю, чтó он, всегда внимательный к переводам своих вещей, сказал бы о помещаемой ниже вольной и талантливой русской версии его брошюры, вышедшей в 1987 в парижском издательстве «Женщины» под непереводимым заглавием «Feu la cendre». Знаю точно, что не угадал тот, кто вообразил, будто Жаком Деррида открывается свобода словарной и синтаксической ворожбы. Даже усталый Деррида в Москве, где мне не надоедало слышать каждое его слово, показывал долгожданное, для всех присутствовавших пока недостижимое мастерство отчетливости мысли. Все говоримое взвешивалось. На каких весах?

Мы привыкли, что мыслитель нам объявит свою тему. Ницше: воля к власти. Мартин Бубер: Я и Ты. Эммануэль Левинас: Другое и его Лицо. Деррида не объявил. От книги к книге у него тянется взвешенная взвешенность.

Деррида принадлежит не к школе, но к следу Хайдеггера: с его наследством. Хайдеггеровское «онтологическое различие», перепад между бытием (озарением) и сущим (предметом), казалось бы, предполагает порог: здесь одно, там другое, не так ли? Деррида вслушивается в вещь, в имя существительное différence. В его корне латинское fero — «нести»; по-русски мы тоже говорим, что разные вещи «разнесены», например, под разные рубрики. Деррида слышит в имени глагол, разнесение продолжающееся и неостановимое. Такое, что не обязательно иметь пару, чтобы фиксировать противоположность. Всякое одно, любая черточка, можно сказать, идет в разнос. Почему в словаре под différence только «различие, разность, дифферент (разница в осадке судна носом и кормой)»? Словарь фиксирует статику, когда ничто на наших глазах не равно себе, все беременно другим! Неужели европейский разум настолько любит схему, что доволен ею? Деррида позволяет себе дерзкую выходку из тех, что сделали его неугодным для философской профессии. Он пишет слово не как оно пишется, а как произносится — différance; глагол так проглядывает яснее. И читатели услышали через непроизносимую букву то, что надо было сделать над собой операцию, чтобы не слышать: что все несет; что этот исходный разнос раньше всех различий.

Нельзя то же прочесть у Хайдеггера? Можно, и еще больше того. Деррида свою задолженность мало скрывает. «Ничего из того, что я пытаюсь сделать, не было бы возможным без откровения хайдеггеровских вопрошаний» («Positions», 18). Разворошить в хайдеггеровском событии подарок огня — это главное и в переводимом ниже внутреннем диалоге. Раньше мысли, раньше бытия — подарок — Ereignis. Деррида прав: в слове «событие» мы обычно слышим просто факт. И после этой правоты уже не очень важна и пусть останется проблемой самого Жака Деррида его неправота в том, что слово Ereignis будто бы «сплошь и рядом переводят как событие». В школе Хайдеггера, во Франции мало приметной, интенсивно работающей, это слово давно передают через eclair: молния. Вспомним о правящем Перуне Гераклита. Школа Хайдеггера с тревогой следит за расплескиванием жара его мысли по пяти континентам. В недавней рецензии Жерара Геста на последнего Деррида о помещаемом ниже диалоге сказано, что у читателя, не имеющего ничего глотать, кроме «действенной философии» (название

серии) Жака Деррида, останется во рту только привкус золы. Только надо ли так тревожиться? Не всякий огонь угаснет. И самый долгий жар — под золой.

Мы хотим видеть у Жака Деррида конец человеческого пристрастия гадать на словесной гуще. Переставляя слова, люди надеются уловить вещи. Деррида прекращает эту охоту на динозавра с сачком. С какой стати мы вообще надеемся, что куда-то угадаем словом? Неужели нам достаточно уловить читателя? Все равно ведь мы сами весим не больше, чем наше слово. Деррида: «Прежде всего остального я хотел... создать книгу... Книга вместо чего?.. Кто пишет, кому? Что посылается, предназначается, отправляется?.. Без всякого желания вызвать удивление и привлечь внимание собственной таинственностью мне следует, спасая остатки честности, сказать: я не знаю» («La carte postale», 91). По-честному: мы не знаем, почему говорим, что говорим и для чего говорим. «Кто за ним стоит?» — спросил как-то обо мне довольно большой начальник. За нашим словом стоит только наше слово. Тогда не будем ждать, что где-то на небесах затянутся узелки, которые мы тут вяжем себе на память. Не будем надеяться, что разговором о золе можно как-то заговорить почти мгновенное испепеление почти всего говоримого в золу; не надеется и Деррида. Мы можем только догадываться, чему не суждено сгореть дотла; догадывается и он.

Куда несет Деррида? Ум чуткий, трезвый уперся в вещи, последние, среди которых всякий человек, и мы. В отличие от нас, он рискованно вышел на сцену новейшей современности («постмодерна»), с ее почти мгновенными изданиями, международными семинарами, небывалой экологией (есть архитектурные проекты Деррида), тематическими выставками (он такие устраивал), экспериментальным кино (он в таком снимался). Кто диктует на новой сцене — действующее лицо театру или уже наоборот? В одиночку, под великой тенью, в самом пекле. Пепел или огонь — решение выносится, взвешивание продолжается в каждой новой книге, которых у Жака Деррида выходит и до шести в год. Мы знаем, как грязно и страшно на публичной сцене. Хайдеггер за жизнь дал два интервью журналам. У Жака Деррида их к 1990 году было уже пятьдесят пять.

Всего хуже мы промахнемся, если поспешим с судом. Если кто дал тебе думать, говорить, спорить — прими, благодари.

Владимир Бибихин

Пролог

Более пятнадцати лет тому назад ко мне пришла фраза, будто бы вопреки мне, скорее вернулась, исключительная, исключительно краткая, почти немая.

Я считал, что она со знанием дела расчислена, обуздана, подчинена, словно бы я на веки вечные ее присвоил.

Но с тех пор мне беспрестанно приходилось признавать очевидность: фраза обошлась безо всякого соизволения, она жила без меня.

Она всегда жила одна.

В первый раз (был ли тот раз первым?) было это, стало быть, более пятнадцати лет тому назад, в конце книги «Рассеяния». В абзаце, посвященном благодарностям, в момент, когда книга посвящается, отдается или уступается тем, кто, известные или безвестные, вам ее перед тем дал, вышеозначенная фраза пришла, чтобы мне навязаться с властностью, сколь бы скромной и простой она ни была, приговора: *и вот — зола*.

Тире вписалось между *вот* и *зола* — и вот зола, и вот — зола. Но тире, если читать глазами, не слышится: и вот — зола. На слух простой пробел между грозит уничтожить и место, упоминание или память о месте, и промежуток тире. Но при чтении про себя, напротив, черта тире зачеркивает пробел, пробел зачеркивается, сам, само, дважды скорее, чем однократно.

Эту фразу, каждая буква которой в тайне для меня в счет, я впоследствии повторял, цитируя ее или нет, в других текстах: например в «Тризвоне», «Почтовой карточке».

На протяжении почти десяти лет — хождение взад-вперед этого призрака, неожиданные посещения привидения. Она говорила в одиночку. Я должен был объясниться с ней, ей ответить — или ответить на нее.

Когда друзья в 1980 пригласили меня написать что-либо на тему золы для ныне исчезнувшего обозрения «Анима», я предложил в пародийном жанре полилога непроизносимую на взгляд беседу, на самом деле письменное уложение, которое, можно было бы сказать, *взывало* к голосу, к голосам. Но как заставить услышать этот зов, фатально безмолвный, который говорит, не дожидаясь собственного голоса? Как его дождаться?

На странице, в действительности, лицом к лицу сталкиваются два писания: с одной стороны, справа, собственно говоря полилог, чресполосица неопределенного числа голосов, некоторые из которых кажутся мужскими, другие — женскими, и это иногда сказывается — в грамматике фразы. Эти[1], как, впрочем, и другие, грамматические знаки читабельны, но они сплошь и рядом исчезают при произнесении вслух, что усугубляет некую заминку между письмом и голосом, заминку, к риску которой уже подталкивал отступ между слов или пробел в *и вот — зола*.

Рискованное это напряжение между письмом и речью, это содрогание от грамматики к голосу, это и одна из тем полилога. Каковой, кажется, предназначен глазу, он согласуется только с внутренним голосом, голосом абсолютно тихим.

Но тем самым он побуждал прочесть, он анализировал, быть может, то, что огласовка могла вызвать, и, одновременно, потерей чего могла пригрозить, невозможное произречение и необнаружимые тональности. Осмелюсь ли я сознаться в своем желании, чтобы у него было место, его место, между этим зовом — и этой угрозой? Которого он ждал? /.../

Печатается с небольшими сокращениями. Сложная игра слов в названии непереводима. Использована другая языковая игра, подчеркивающая свойственную позднему Деррида тягу к неоднозначному пониманию фраз (золы угасший прах или золы угасшей прах).— *Прим. В. Л.*

[1] Специфика французского языка.— *В. Л.*

Напротив полилога, на левой странице — цитаты из других текстов («Рассеяние», «Тризвон», «Почтовая карточка»[2]), все они говорят что-то о золе, пепле, прахе, примешивая свою золу и слово «зола» к чему-то другому. Они аккомпанируют, они *сравнивают*: незавершенный архив, еще в ходе сгорания или уже выгоревший, напоминающий некоторые места текста, непрерывная медитация, мучительно дразнящая, одержимая тем, что есть и не есть; хочет сказать — или молчать, золою. Цитатам этим предпослано слово animadversio, которое по латыни означает внимание, наблюдение, замечание, напоминание[3] и которое я выбрал в знак уважения к обозрению «Анима».

Пусть, наконец, мне будет дозволено подчеркнуть среди других две трудности в звуковой сценографии, которая все же была опробована. Прежде всего, нужно было *одновременно* подчеркнуть и зачеркнуть тире в «И вот — зола» и — повсюду. Сделать одновременно и то, и другое было невозможно, и если слово «тире»[4] отвечает чему-то в напевности, то именно переживания золы и пения ищут здесь себе имя.

Далее, коли записанная версия позволяет услышать два голоса, из которых один кажется мужским, а другой женским, это не сводит полилог к дуэту и даже к дуэли. И в самом деле, пометка «другой голос», которая иногда слышится без прочтения, часто будет иметь ценность предупреждения. Она сигнализирует, что каждый из двух голосов годен еще и для других. Я повторяю: они в неопределенном числе: голос подписывающего текст фигурирует лишь как один из них — и нет уверенности, что он мужской. Ни что другой женский.

Но слова «другой голос» не только отсылают к множественности персонажей, они *взывают*, они *требуют* другого голоса: «другой голос, еще, еще другой голос». Это — желание, приказ, молитва или обещание, как вам угодно: «Другой голос, который приходит в этот час, еще, другой голос...» Приказ или обещание, желание или молитва, я не знаю, еще нет.

Ж. Д.

Золы угасшъй прах

Animadversiones

I

«Самоотстраняясь, оформляясь здесь целиком, почти без остатка, письмо одной чертой отрицает и признает долги. Предельный крах подписи, вдалеке от зоны центра, даже секретов, которые здесь отделяются друг от друга, чтобы рассыпаться золой. Да будет же буква крепка в этой единственной косвенности, и вовеки пребудет с ней право опускать, я не воспользуюсь им в качестве предлога, чтобы отлучиться от пунктуальности посвящения: Р. Гаше, Ж.-Ж. Гу, Ж.-К. Лебенштейн, Ж.-А. Миллер, другие, и вот — зола, признаем же, быть может, вмешавшееся сюда из их чтения. Декабрь 1971».

— И в самом конце, внизу последней страницы, будто ты подписался этими словами: «И вот — зола». Я читал, перечитывал, это было так просто, и, однако, я понимал, что меня там не было, фраза, не дожидаясь меня, вернулась к секрету своей тайны.

— Тем более что этот отступ, тире, вам уже не дано его услышать. Только слушать, закрыв глаза, мне хотелось бы упокоиться, шепча зола, смешивая тире с простой паузой между двумя словами. Надлежит, не теряя равновесия между глазом и ухом, расшифровывать, я не уверена, что могу на этом остановиться.

[2] Хотя он и не цитируется, аллюзия целит еще в один текст: «Телепатия», нечто вроде приложения к «Почтовой карточке», которая затевается вокруг тех же буквосочетаний, что и «Тризвон». «Шибболет» (1986), тоже посвященный золе, еще не был опубликован.

[3] А также и взыскание, порицание, наказание, и даже кара вплоть до смертной.— *В. Л.*

[4] Как ти-ре? — *В. Л.*

— Со своей стороны, мне поначалу представилось, что зола была там; не здесь, но — там, как нуждающаяся в рассказе история: зола, старое серое слово, запыленная тема человечества, незапамятный образ сам по себе разложился, метафора или метонимия самого себя, такова судьба всякой золы, отсеянной, выгоревшей как зола золы. Кто дерзнет еще, отважится на поэму о золе? Пепельное слово, грезишь, что оно было: само в этом смысле зола — там, там внизу, удалившись в прошлое, утерянная память о том, чего здесь уж нет. И своим тире его фраза хотела бы сказать, ничего не скрывая: зола уже не здесь. Была ли она здесь когда-либо?

— И вот — зола, когда это случилось, почти десять лет тому назад, фраза отступала от самой себя вдаль. В себе она несла свое далеко. Несмотря на свое место и внешность, она не отдалась подписи, она больше не принадлежала, словно бы, не означая ничего, что было бы умопостигаемым, она пришла издалека на встречу со своим предполагаемым подписывающим, который ее даже не читал, ее едва воспринял, скорее пригрезил ее, как легенду, как струйку табачного дыма: эти слова, что выходят из вашего рта и тут же теряются непризнанными.

— Представь, вот что мне хотелось бы спросить (но у кого? Впервые сегодня утром, спустя десять лет, я осознал, и даже полностью себя в этом убедил, что именно отпечаталось при чтении во мне, в центре запретной, но подготовленной для немого наслаждения зоны: отсутствие незаполненного места перед такой золой, одним словом, чуть намеченное посредством тире подобие кивка заставляло по-женски содрогаться призрак в глубине слова, в дымке, имя собственное в глубине имени нарицательного. Не вот: зола, но вот — Зола.

— Кто есть Зола? Где она? Куда она стремится в этот час? Если омофония удерживает единственное имя в имени нарицательном, то именно там — личность исчезнувшая, но вещь, которая сохраняет и в то же время теряет ее след, зола. Это там — зола: то, что хранит, чтобы больше даже и не хранить, обрекая остаток на рассеяние, и это более не исчезнувшая личность, оставившая — там — золу, лишь ее имя, но неразборчивое, нечитаемое. И ничто не запрещает думать, что это к тому же и прозвище мнимого подписывающего. И вот — зола, так фраза говорит то, что она делает, то, что она есть. Она испепеляется вмиг, у вас на глазах: невозможная миссия (но я не люблю этот глагол — испепелять,— я не нахожу в нем никакого сродства с уязвимой нежностью, с терпением золы. Он активен, резок, остер).

— Нет, фраза не говорит того, что она есть, но то, чем она была, и, так как это вокабула с недавних пор была использована вами уже столько раз, не забудьте, что в памяти остается угасший огонь, слово угасшее в выражении «угасшей золы» или «угасший прах». Прах всех отвергнутых этимологий пламени aŋεāras egula, pelenai, poro, pirkstis, jvalati.

— Фраза говорит то, чем она будет, отдаваясь далее сама себе, вручаясь себе как свое собственное имя, растраченное искусство секрета: от выставки суметь себя сокрыть.

— Предположи, попросил бы я, что эта легенда только сигнализирует, чтобы умолчать о всем, кроме себя: я есть сигнал золы, я напоминаю что-то или кого-то, о ком я ничего не скажу, но этот с виду предназначенный для умолчания отчерк должен будет аннулировать изреченное своей речью, предать его огню, уничтожить его в пламени и не иначе. Нет золы без огня.

Все это обязано огню и, однако, если возможно, без тени жертвы, в полдень, без долгов, без Феникса, и единственная фраза приходит разместить вместо всякого размещения лишь только место испепеления. Она сознается только в ходе испепеления памятником, которому и остается почти безмолвным, может быть там —

— Но зачем вам предавать огню? Чтобы сохранить, сокрыть или чтобы потерять, оставляя на виду серость траура, полутраур, что дорожит собой, лишь пока зола. Почему зола там? Место ожога, но чего, кого? Пока этого не знают, а вы не узнаете этого

никогда, провозглашает фраза тем, что она говорит громче всего, испепеленное уже ничто помимо золы, остатка, который обязуется больше не оставаться, это место ни для чего, себя зашифровало чистое место.

— Чисто слово. Оно призывает огонь. И вот — зола, вот кто занимает место, оставляя место, чтобы было слышно: ничто не будет иметь места, кроме места. Вот место и вот — зола: уместна.

— Где? Здесь? Или — там? Где же слова на странице?

— Вот предписание. Идиома «уместно», никогда вам ее не перевести, не более, чем скрытое имя собственное, а ведь вот оно, которое все уносит: к признанию, к долгам, к долгу, к предписанию. Это уместно, имя собственное, уместно сделать то или это, дать, отдать, почтить, любить. И действительно, пейзаж из легенды (и вот — зола) окружает ее дружбой, выражая благодарность и при этом рассеиваясь. И вот — зола, это было, в общем, как хрупкий и ломкий заголовок книги. Незаметно отстраненное, рассеяние фразирует тем самым в трех словах то, что предназначено огнем к безвозвратному рассеиванию, чья пирофикация не остается и ни к кому не возвращается.

— Если само место окружается огнем (опадает, в конце концов, золой, падет в качестве имени), его уже нет. Остается зола. И вот — зола, перевожу, золы нет, она не то, что есть. Она осталась *от* того, чего нет, чтобы напоминать в своих ломких глубинах только небытие или неприсутствие. Бытия без присутствия не было и не будет более там, где вот зола, и сказала бы другая эта память. Там — где зола хочет высказать различие между тем, что осталось, и тем, что есть, доберется ли она — туда?

— Он видит, быть может, непристойность в необходимости комментировать, читать даже и цитировать эту фразу: чтобы вымолвить слово, пристало курить фимиам. На чем бы он ни настаивал, «и вот — зола» остается ему. А все то, что мы об этом здесь скажем и преумножим законной подписью, притворно им попорченной, он заново свяжет, он заберет у нас обратно, чтобы поместить в очаг своего собственного пожара — или своей собственной семьи: зола бывает только в очаге или топке, каком-то огне или месте. Зола как дом бытия...

— Твоя предосторожность простодушна. Она подтвердит то, что ему вздумается; хотя она и появилась в книге, носящей его подпись, фраза ему не принадлежит, он сознается, что прочел ее перед тем, как написать. Она, эта зола, была ему отдана или одолжена столькими другими, столькими забытыми, а впрочем, никто здесь не окуривает ее комментариями, этот секрет. Мы не совлекаем с нее буквально ничего, ничего, что в конечном счете не оставляло бы ее нетронутой, девственной (только это ему и нравится), нерасшифровываемой, безучастно безмолвной, короче, в убежище золы, которая — вот и которая она и есть. Ибо покинутая в своем одиночестве, свидетель кого-то или чего-то, фраза даже не говорит зола. Вещь эта, о которой не известно ничего,— ни какое прошлое все еще несет эту серую пыль слов, ни какая субстанция горела здесь ясно, пока не угасла (известно ли вам, сколько типов золы различают натуралисты? и желание какого «дерева» вызывается подчас подобным прахом?),— не скажут ли еще о подобной вещи, что она сохраняет даже и тожественность золы? В настоящем, здесь теперь, вот материя — видимая, но едва ли читаемая,— которая, отсылая лишь к самой себе, уже не оставляет следа, если только она не следит, лишь теряя след, который она едва ли оставляет

II

«Чистый и безликий, свет этот сжигает все. Он сжигает себя в том всесожжении, каковым он является, не оставляет ни от себя, ни от чего бы то ни было никакого следа, никакой меты, никакого преходящего знака. Чистое выгорание, чистое излияние света без тени, полдень без про-

— который она оставляет хоть чуть

— но именно это он и называет следом, это изглаживание. У меня сейчас такое ощущение, что наилучшая парадигма следа для него это не, как некоторые ему поверили, да и сам он, быть может, тоже, охотничья дорож-

тивника, без препятствия, без сопротивления, волна, ливень, возжженные потоки света:» [...] (Lichtgüsse) [...].

«Всесожжение есть «игра без сущности, чистый аксессуар субстанции, что подымается, никогда не опускаясь (ein wesenloses Beiherspielen an dieser Substanz die nur aufgeht, ohne in sich niedersugehen), не становясь субъектом и не стабилизируя своих различений посредством самого себя (Selbst)».»

ка следов, протор пути, бороздка в песке, бурун в море, любовь к шагу за его отпечаток, но зола (что остается, не оставаясь, после холокоста, всесожжения, воскурения благовонного фимиама)

— Пусть она остается хотя бы для очень немногих, а хоть чуть ее коснешься — и она падает, она не рассыпается пеплом, она теряется, до самого праха своей золы. В процессе такого письма он сжигает еще раз, он еще раз сжигает то, что все еще обожает, но что уже сжег, он здесь неистовствует, и я это чувствую, то есть запах тела, хочу я сказать, может быть его. Весь этот прах, он в нем неистовствует.

«...огонь артист. Само слово (Beiherspielen) играет роль примера (Beispiel) рядом с сущностью».

«Всесожжение — которое имеет место лишь раз и, однако, повторяется до бесконечности — столь удачно уклоняется ото всякой сущностной общности, что становится схожим с чистым различием абсолютного случая. Игра и чистое различие — вот секрет неощутимого всесожжения, поток огня, который воспламеняется сам собою. Выходя из себя, чистое различие отличается от самого себя, стало быть, безразлично. Чистая игра различия — ничто, она даже не относится к своему собственному пожару. Свет затемняется еще до того, как стать субъектом».

«Как от этого беспредельного выгорания может остаться что-то, что заладит диалектический процесс и откроет историю?»

«Как чистейшее из чистых, наихудшее из худших, панический пожар всесожжения может взрастить какой-либо памятник, пусть даже крематорий? какую-либо геометрическую форму, устойчивую, например, пира-миду, которая сохраняет след смерти? Pyranis, это еще и пирожное из меда и муки. Его подносили в виде компенсации за бессонную ночь, тому, кто оставался бодрствовать».

«Если оно уничтожает вплоть до самой буквы и тела, как может всесожжение сохранить след самого себя и завязать историю, в которой оно сохраняет себя, себя теряя? Здесь проверяет себя неумолимая мощь смысла, посредничества, трудоемкого негатива. Чтобы быть тем, что оно есть, чистотой игры, различия, выгорания, всесожжение должно перейти в свою противоположность: оберечься, оберечь свое движение утраты, проявиться как то, что оно есть в самом своем исчезновении. Как только оно проявляется, как только разгорается пламя, оно остается, оно удерживается, оно теряется как угасшее. Чистое различие, отличное от себя, перестает быть тем, что оно есть, чтобы остаться тем, что оно есть. Этот исток истории, начало заката, заход солнца, переход к западной субъективности. Пламя становится для-себя и потеряно; еще хуже, ибо лучше.

Тогда, вместо того, чтобы все сжечь, начинают любить цветы. Религия цветов следует за религией солнца.

Возведение пирамиды сохраняет жизнь — мертвеца,— чтобы дать место для-себяшности поколения. Оно обладает значением жертвы, приношения, которым всесожжение аннулируется, открывает кольцо, снова его замыкает в годовщину солнцеворота, жертвуя собой как всесожжение, то есть себя сохраняя».

«Удача сущности, оставания, предопределенного существованием».

«Различие и игра частого света, паническое и пироманское рассеяние, всесожжение в холокосте подносит себя для-себя, gibt sich dem Fürsichsein zum Opfer. Оно приносит себя в жертву, но чтобы остаться, обеспечить свою сохранность, связаться с самим собой, неукоснительно, стать самим собой, для-себя, при себе.

Чтобы принести себя в жертву, оно сжигает себя». «Паническая инверсия без конца и без края: слово холокост, которое оказывается переводом Opfer, более приспособлено к тексту, чем слово самого Гегеля. В этом жертвоприношении все (Holos) сжигается (caustos), и пламя сможет угаснуть лишь разгоревшись».

«Что же вводится в игру этим холокостом самой игры?»

«Вот, быть может, что: дар, жертва, всеприятие в игру или в огонь, холокост онтологически потенциальны. Без холокоста диалектическое движение и история бытия не могли открыться, войти в свое ежегодное годовое кольцо, аннулироваться, производя ход солнца с востока на запад. Прежде, если можно было тогда считаться со временем, до всего остального, до любого определимого бытийствующего, есть, было и будет вторгающееся событие дара. Событие, которое не имеет никакого отношения к тому, что обычно подразумевают под этим словом. Нельзя, стало быть, более мыслить дарение, исходя из бытия, но «наоборот»; нельзя ли сказать, что логическая эта инверсия была здесь уместной, когда еще и речи нет о логике, лишь о происхождении логики. В «Zeit und Sein» дар es gibt'a отдается мысли прежде Sein'a в es gibt Sein'e и перемещает все то, что определяют именем Ereignis, слово, сплошь и рядом переводимое как событие». [...]

«...процесс дара (до обмена), процесс, который есть не процесс, но холокост, холокост холокоста, запускает историю бытия, но ей не принадлежит.

Дар не есть, холокост не есть, если даже вот он. Но как только он загорается (пожар не есть сущее), он должен, сжигая сам себя, сжечь свою функцию сжигать и начать быть. Эта рефлексия, это отражение холокоста запускает историю, рассудочную диалектику, онтологию, спекулятивное. Спекулятивное есть рефлексия, отражения (speculum) холокоста холокоста, пожар, отраженный и остуженный ледяным стеклом зеркала». [...]

«В этом — фатум дара, и необходимость эта сказывается в «дебете» (muss), который указал нам на нее выше [...]. Я даю тебе — чистый дар, без обмена, без возврата — но, хочу я того или нет, дар сохраняется, и отныне ты должен. Чтобы дар сохранялся, ты должен. [...] Дар может быть лишь жертвой, такова аксиома спекулятивного ума. Даже если он возникает «до» философии и религии, дар имеет в качестве судьбы или предназначения, в качестве Bestimmung'a возврат к себе в философии, религиозную истину».

— Говорят: «горячая зола», «хладный прах», в зависимости от того, помнит ли еще себя здесь огонь, таится здесь или более уже не поддерживается. Но там? Когда у золы, целиком во фразе, вся крепость лишь в ее синтаксисе, все тело только в словаре?

Слова, это жарко или холодно? Ни жарко, ни холодно. А серая печать этих букв? Между белым и черным, пепельный цвет письма напоминает единственную «буквальность» золы, которая еще удерживается в языке. В золе слов, в золе имени, сама зола, буквальная — та, которую он любит,— исчезла. Имя золы есть опять зола самой золы, прах.

— Именно поэтому в изрекаемом здесь приговоре золы уже нет и в помине, но там — вот — зола.

— Там — кремация пробела испепеляет саму золу. Он, этот пробел, ее рассеивает и тем сохраняет — этим тире — ее, на секунду.

— Он (но может быть это она, зола), может быть, он знает, что он хотел тем самым сжечь, прославить, воскурить в тайне изречения, может быть, они еще это знают, может быть, он все-таки знает об этом кое-что. Но этой же ночью он может еще раскрыть кое-что неведомое или бессознательное той легенде, которую он говорит подчас, что прочел, подчас, что, вспоминаю его слово, выковал. Он произносил его на иностранный лад, мое «горнило подделывателя». А ведь он, однако, потихоньку умрет. И как бы мало ни было времени, у крохотной фразы есть шанс его пережить; она более зола, чем когда-либо, и вот — менее, чем когда-либо, ей некому сказать я.

— Но подделыватель может лгать, он лжет, я в этом почти уверена, словно исходя из опыта, на дне этой фразы, без сомнения, нет никакой истинной тайны, никакого определенного имени собственного. Однажды он признался мне, но я никогда ему не верю, что первая буква почти каждого слова И. В. З. была инициалом другого слова, провозглашая во всеуслышание, но на иностранном языке, совсем другое заявление, и что это последнее сыграет роль закодированного имени собственного, на самом деле — его зашифрованной подписи. Ничему в этом я не поверила, он только что изобрел под-

лог, он всегда в состоянии лгать или же просто не быть уверенным в том, что, по его словам, он знает. И вот зола именно в этой точке. Если бы он и в самом деле был уверен в своих знаниях, откуда бы у него тогда это желание писать и, в особенности, публиковать фразу, которая делается столь неопределенной? К чему пускать в дрейф и затаивать подобным образом столь внятное предложение? Его предложение, что вот, мол,— зола, оно вдруг состоит как в предельной своей хрупкости, так и в том немногом времени, которым оно располагает (жизнь его будет столь краткой), из того не-знания, к которому направляются, всегда парой, письмо и признание. Тот и другой та и другая в том же склепе наводят справки друг о друге.

— Через мучительный, терпливый, иронический возврат экзегезы, который ни к чему не ведет и каковой простодушные сочтут непристойным, не окажемся ли мы в процессе лепки из языка урны для этой фразы праха, которую он-то предоставил собственной ее удаче и доле, покуда, скрепя сердце, добродетель саморазрушения в одиночку открывает огонь.

— Но урна языка столь хрупка. Она рассыпается, и ты тут же сдуваешь в пыль слова, каковые и есть зола. И коли ты доверяешь ее бумаге, то лишь затем, чтобы лучше себя воспламенить, мое дитя, ты тут же уничижаешься. Нет, это не гробница, о которой бы он грезил, для того, чтобы роды траура, как они говорят, имели в ней место обрести время. В этой фразе я вижу: гробница гробницы, памятник невозможной могилы — запретной, словно память о кенотафе[5], отвергнутое терпение траура, отвергнутое также медленное тление, укрытое, помещенное, размещенное, госпитализированное в тебе, в то время как ты фискалишь порциями ни за понюх табаку (не хотел фискалить он и за понюх табаку, но должен был это сделать). Испепеление, но безумное разрушение собою своего же желания и своей уловки (чтоб лучше сохранить все, дитя мое), самозабвенное утверждение рассеменения, но также и полную противоположность, категорическое нет пыхтению траура, нет огня. Как согласиться пахать на его высокопреосвященство траур?

— Как не согласиться? Это-то он, траур, и есть: история его отказа, рассказ о твоей революции, твоем, мой ангел, восстании, когда оно входит в историю и в полночь тебя берет в жены принц. Что касается урны языка, будь она даже из огня, не думай, что она так ломка. И не лги, ты хорошо знаешь, что фраза крепка. Самим своим исчезновением она сопротивляется столь многим затмениям, она всегда сохраняет шанс вернуться, она воскуряет себя до бесконечности, по сути дела, это намного надежнее, чем помещать архив, предназначенный нашим внеземным потомкам, в бетонные сверхукрытия. Фраза отбивается от всех своих мертвецов. И чем больше ты уничижаешься, говорят бабушка и волк, на которых ты работаешь, тем более это в интересах траура.

— Если бы это был я, я предпочел бы никогда этого не писать, я бы тотчас это сжег.

— Что и было сделано, не так ли?

— Ты недавно говорила, что у него не могло быть «сегодняшней» фразы для слов о золе. Нет, всего, быть может, одна такая, но имеется, заслуживающая опубликования, она говорит о всесожжении, иначе говоря холокосте, и печи крематория, по-немецки на всех еврейских языках мира.

III

«...И закончить это Второе письмо: «...Итак, поразмысли об этом и поостерегись, чтобы не раскаяться однажды в том, чему сегодня

— Вы говорите, что больше не помните места, где легенда второй раз, в той же книге, как шепот Платона, чтобы занять акустическую панораму...

[5] Кенотаф — ложное захоронение (греч.).

ты позволил постыдно разгласиться. Наилучшей охраной будет не писать, но учить на память... to mé graphein all' ekmanthanein ...ибо невозможно, чтобы писания в конечном счете не попали в сферу публичного. Потому-то никогда в жизни сам я не писал об этих вопросах... oud'estin sungramma Platônos ouden oud'estai, нет творений Платона и не будет. То, что ныне подразумевают под этим именем, Sokratous estin kalou kai neou gegonotos...сократово времен расцвета его юности. Прощай и подчинись мне. Как только ты прочтешь и перечтешь это письмо, сожги его...»
— Надеюсь, что именно это не затеряется. Живо, копию... графит... уголь... перечтя это письмо... сожги его. И вот — зола. И теперь нужно отличить одно из этих повторений от другого...
Проходит ночь. Наутро слышатся удары в дверь. На сей раз они, похоже, идут снаружи, эти удары... Два удара... четыре...»

— Благоухающий шепот, фармаконом называют иногда вид благовоний, да и итерация, вторая, каковой она является, тоже заставила бы подумать о цитате, но она начинается заново лишь в первый и последний раз разом. Если вы себя больше не помните, то это из-за того, что испепеление следует своим ходом и выгорание идет само по себе, та же зола. След, которому суждено, как и всему, исчезнуть самому по себе, чтобы затерять путь и, к тому же, разжечь память. Зола справедлива, ибо в отсутствие следа именно она торит след более, чем кто-либо другой, и словно бы другой след. Хотя она и прибывает раньше по порядку в книге, в переплетенных страницах, она была вписана сюда после второй: она не фигурировала в первом издании того же текста. Между двумя версиями, где же зола другого, здесь или там?

IV

«Надеюсь, что именно это не затеряется. Живо, копию... графит... уголь... перечтя это письмо... сожги его. И теперь нужно отличить одно из этих повторений от другого... Проходит ночь. Наутро слышатся удары в дверь. На сей раз они, похоже, идут снаружи, эти удары... Три удара...»

— Итак, надлежащим возвратом золы, а я уже давно наблюдаю за тобой, когда ты пишешь, то, что вновь, запыхавшись, приходит после твоего пробега, прокладывает себе путь длинной пепельной дорожкой. Тщетно ты защищаешься, ты объемен, лишь чтобы посыпать себя пеплом, как голову в знак траура.

V

«27 августа 1979 года. Ты только что позвал. Ах нет, тем паче не Феникс, впрочем, для меня, на моем основном языке, это прежде всего метка...»

— А вот восстание против Феникса, а также утверждение огня без места и траура.

— Фраза остается для меня видимой, и даже до того, как ее перечитать, образ ее у меня в воспоминании отпечатывается с дважды зачеркнутым пробелом; и вот: зола. Ошибочная версия, предназначенная для погребения, как делают с именем Бога евреи, рукопись его оскверняет. С ним, с немым двоеточием, не способным суметь послышаться или что-либо изменить на слух, с ним играла моя память, она играла с единственным омофоном тире в игру более дискриминационную, более, без сомнения, успокоительную. Но это вот несомненно означало, что неисчислимое покрывало все единственно под золой. Инкубация огня, почивающего под пылью праха.
— Огонь: то, что нельзя затушить в том следе ради следов, каковой есть зола. Память или забытье, как хочешь, но угасшего огня, черта которая снова отсылает к ожогу. Без сомнения, огонь-то отступил, пожар усмирен, но если вот — зола, стало быть, огонь отступил вглубь. Через свое отступление он опять делает вид, что покинул территорию. Он вновь маскируется, он рядится, многоликий, пыль, пудра для грима, непрочный фармакон множественного тела, которое более не держится само по себе — не остаться при себе, не быть для себя, вот сущность золы, сама ее зола.

VI

«Что касается самих «Посылок», не знаю, приемлемо ли здесь чтение, вы могли бы рассматривать их, если вам так говорит сердце, как остатки ныне уничтоженной переписки. Огнем или тем, что фигурально занимает его место, в полной уверенности не оставить ничего вне досягаемости для того, что я люблю называть языками пла-

мени, даже золу, если вот — зола. Кроме — удачи».

VII

«Ибо тотально испепеленные посылки нельзя было обозначить никакими метками».

VIII

«Если бы ты меня слушал, ты бы все сжег и ничего бы не произошло. Я, напротив, хочу сказать, что произошло бы нечто неизгладимое, вместо того...»

— Над священным местом снова благовония, но никакого памятника, никакого Феникса, никакой эрекции, которая держится — или опадает—, зола без подъема, прах меня любит, они меняются тогда полом, они андроизируются, они андрогиноцидируются.

— Она играет со словами, как играют с огнем, я бы отказался от нее как от пироманьяка, который хочет, чтобы все мы забыли, что церкви строят — на Сицилии — из окаменевшей лавы. Пиротехническое письмо делает вид, будто уступило все тому, что ушло с дымом, оставляя — вот — лишь золу, чтобы не остаться. Я вставил бы длинный рассказ, имена, Малларме, историю табака, «фальшивую монету» Бодлера, «Эссе о даре», «Враз выражая всю душу [...]

IX

«Ничего не произошло, поскольку ты хотел сохранить (и, стало быть потерять) то, что в действительности составляло смысл приказа, пришедшего извне, из-за моего голоса, вспоминаешь, столько лет назад, в первом моем «настоящем письме» «сожги все».

X

«...потом ты добавил). «Я жгу. У меня дурацкое ощущение, что я тебе верен. Я сохраняю, однако, некоторые подобия твоих фраз [потом ты мне их показал]. Я просыпаюсь. Я вспоминаю о золе. Какая удача, сжечь, да, да...»

XI

«Символ? Огромный холокостический пожар, всесожжение, наконец, в которое мы бросимся, со всей нашей памятью, нашими именами, письмами, фотографиями, мелочами, ключами, фетишами и т. д.»

XII

«Холокост детей.

Сам Бог

имел лишь выбор между двумя кремационными печами».

XIII

«Они увидят здесь только пламя—.»

XIV

**«В конечном счете, первая удача или отдача, первый срок платежа, великий ожог
этого лета. Ты будешь там, скажи мне, в последний миг, по спичке каждому для
начала [...] Мы прикоснемся к огню в судный день, быть может, в тот день я буду
играть с огнем по меньшей мере в третий раз, и каждый раз для самого тяжко-
го ухода».**

XV

**«Но только в принципе, и если невозможно разграничить языки пламени в соответствии
с лексикой и «темами», то, отнюдь не по обычной причине (отдать огню его долю,
разжечь встречные огни, чтобы остановить распространение пожара, избежать холо-
коста). Напротив, дает о себе знать необходимость целого...»**

XVI

«...никогда мне этого не достичь, загрязнение повсюду, и нам никогда не разжечь пожара. Язык отравляет нам самые секретные из наших секретов, уже нельзя даже сжигать у себя, мирно, очертив круг очага, нужно еще принести ему в жертву собственное его жертвоприношение».

XVII

«и когда ты больше не вернешься, после огня, я пошлю тебе еще нетронутые и немые открытки, ты уже даже и не распознаешь в них воспоминаний о наших путешествиях и общих местах, но ты будешь знать, что я тебе верен».

XVII

Это был, без сомнения, первый желанный холокост (как говорят: желанный ребенок, желанная дочь)».

XIX

«Там, где я подчеркнуто говорю правду, они увидят лишь огонь. Кстати, ты знаешь, что Софья Фрейда была кремирована. Он тоже».

XX

«Завтра я напишу тебе еще, на нашем странном языке. Я не запомню ни слова, и в сентябре, а я даже не увижу этого заново, ты сожжешь.

ты ее сожжешь, ты, нужно, чтобы это был ты».

если Только зола отделится [...] Слишком точный смысл зачеркивает Твою неопределенную литературу».

— Этими цитатами, этими ссылками вы дозволяете золу, вы возводите, чего доброго, новый университет. Лучше послушайте Вирджинию Вулф в «Трех гинеях»: «Заработанные (женщинами) деньги ни в коем случае не должны идти на реконструкцию прежнего университета, и так как она (гинея) наверняка не сможет быть посвящена конструкции университета, учрежденного на новых основаниях, гинея эта снабжена будет надписью: «Тряпье, бензин, спички». К этому присовокупят следующую записку: «Возьмите эту гинею и обратите университет в прах. Сожгите старое лицемерие. Пусть свет костра вспугнет соловьев! Пусть он обагрит ивы! Пусть дочери людей образованных ведут хоровод вокруг огня! Пусть они поддержат пламя, кидая в него охапки сухих листьев, а из окон верхних этажей пусть высунутся их матери, пусть закричат: «Гори! Гори ясно! Ибо мы покончили с этим «образованием»!»

— Нужно еще уметь жечь. Нужно знать в этом толк. И есть еще «парадокс» Ницше — который на самом деле нечто, быть может, другое, нежели чем просто мыслитель целостности сущего — то, что отношение золы ко всему не казалось ему более упорядоченным включением части в целое или некоторым успокоительным метонимическим логосом: «Наш мир весь целиком есть *зола* неисчислимых *живущих* существ; и какую бы малую толику ни составляло живущее по отношению к целокупности, тем не менее *все* один раз уже было обращено в жизнь и так и будет в дальнейшем». Или в другом месте («Веселая наука»): «Поостережемся говорить, что смерть противопоставима жизни. Живущее — лишь разновидность того, что мертво, и очень редкая разновидность».

— В первой легенде, которая приходит ко второй, после нее, движение посвящения (признание долгов, а не возврат) по крайней мере говорит, показывает, едва говоря, что зола приходит на место дара. Должно быть, имел место дар, даже если и не сказано, как следует для того, чтобы он имел место, чего или кого. Признание и отрицание долга, «одной делящей чертой», «вдалеке от зоны центра». И всего одной буквой, одним махом, ударом языка в л/н («Да будет же буква крепка в этой единственной косвенности») зона размягчается и распыляется, она рассеивается одним взмахом, броском кости: зола.

— Немое, посвящение притворно возвращает обратно. Но оно не сумеет отдать или дать ничего, кроме угасшего праха усопшего, оно ничего не говорит, оно ничему не дает появиться самому по себе, из своего источника или из своего предначертания, разве что дорожке песка, да еще и лишая вас чувствительности: жгуч песок или нет? И вот — зола, на месте других, уже во множественном числе, их имен, а не их самих,— «и вот — зола» — других.

— Это, очевидно, изображение, даже если никакое лицо и не предоставляет себя рассматривать. Зола имени изображает, и поскольку здесь нет золы, не здесь (нечего тронуть, никакого цвета, ни тела, одни слова), а в особенности, поскольку эти слова, которые через имя, как предполагается, именуют не слово, но вещь — вот они — и именуют они одну вещь вместо другой, метонимия, когда отделяется зола: одну вещь, изображающую другую, в которой не остается ничего изобразимого.

— Но как слово, непригодное единственно поименовать золу вместо воспоминания о другой вещи, смогло бы, перестав сызнова отсылать, представится само, слово, как из золы, ей подобное, сравнимое вплоть до галлюцинации? Зола, слово, никогда не находится здесь, но — там.

— Для этого нужно, чтобы ты взяла его в рот, когда испускание вздоха, переходя в вокабулу, исчезает из виду, как жгучее семя, лава бесцельная. Зола лишь слово. Но что такое слово, чтобы выжигать себя вплоть до своей опоры (лента бумаги или звуковая, саморазрушение невозможного испускания, как только отдан приказ), вплоть до уподобления ей без видимого остатка? И ты можешь получить семя также и в ухо.

— Какая разница между золой и копотью: последняя по видимости теряется, и даже лучше, без ощутимого остатка, но она подымается, она тает в воздухе, разрежается и истончается. Зола — падает, устает, опадает, более материальная, чтобы истощить свое слово, она очень делима.

— Я понимаю, что зола не от мира сего, ничто, которое остается бытийствующим. Она есть бытие, а лучше — что есть — таково имя бытия, которое — вот, но которое, отдаваясь (es gibt ashes), не есть ни что, остается по ту сторону от всего, что есть (konis epekeina tes ousias) остается непроизносимым, чтобы дать возможность его произнести, тогда как оно не есть ни что.

— Мое желание проходит лишь невидимое расстояние, сразу же «прокаленное», «прокатанное» между языками, между золой, ashes, cinders, cendres, cinis, Asche, пепельницей (целая фраза), Aschenbecher, ashtray и т. д., и cineres, и, особенно, la ceniza Франсиско де Кеведо, его сонетами[6] «К Везувию» и «Я есмь зола, от пламени в избытке; /ничто осталось истребить огонь, что/ ласковым пожаром все спалил до нитки», рассеивается и «золою будет, страждущей однако;/ и будут прахом, прахом, возлюбя».

— Я хорошо слышу, я слышу его, ибо у меня есть ухо еще и для пламени, если зола безмолвствует, словно он жег бумагу на расстоянии, через лупу, концентрацию света ради видения, ради невидения, написав из страсти скорее к неведению, чем к секретам. Я бы сказала в защиту и иллюстрацию его собственной фразы, я зола, что знание не интересует его письмо. Грубая зола, вот что ему по вкусу, а начальная согласная мало значима, когда все слово кончается на -ола или -ала, касается ли то глагола, имени собственного или нарицательного, или даже прилагательного, когда оно становится кратким: мала. А что за ЛА, что с ней делать, пусть без глаголов, спрашиваю я себя (По, го, галл, кресс, да, чрез, Кук, спас Ла). Оставляю вам искать примеры.

[6] Испанский текст в оригинале.— В. Л.

XXI

«Перед смертью я отдам приказания. Если ты не там, мое тело вернут с лагуны, сожгут и пошлют тебе мой прах, урну, бережно оберегаемую («хрупкую»), но не заказную, чтобы испытать удачу. Таким будет послание от меня, которое придет уже не от меня (или послание, пришедшее от меня, его заказавшего, но еще и послание меня, как тебе больше нравится). Тогда тебе захочется смешать мой прах с тем, что ты ешь (утренний кофе, сдобный хлеб, чай в 5 часов и т. п). Поглотив некоторую дозу, ты начнешь цепенеть влюбляться в себя, я буду наблюдать, как ты тихо продвигаешься к смерти, ты приблизишься ко мне в тебе с безмятежностью, о которой мы не имеем представления, с абсолютным примирением. И ты отдашь приказания... В ожидании тебя я засну, ты все время там, сладкая моя любовь».

— А с этой лагуной — или это залив, отозалив[7], автозалив, это — залив — когда сюда втянута вся телепатия — вот, тоже, И Вот ЗоЛА.

— Нет, вы трактуете его фразу как накопление прибавочной стоимости, прирост ценности, как если бы он спекулировал на какой-то капитальной золе. А ведь речь идет именно об откупе, о том, чтобы уступить без малейшей памяти о себе свой шанс дару в конечном-то счете через корпус, кучу золы, беззаботную в том, что касается сохранения своей формы, только уступка, безо всякого отношения к тому, что я сейчас из любви сделал, и я ухожу вам сказать —

Перевод с французского
Виктора Лапицкого

Animadversiones. I. «Рассеяние». II. «Тризвон». III. «Фармация Платона» (в «Рассеянии»). IV. «Фармация Платона» (в «Тель Кель»). V—XXI. «Почтовая карточка».

[7] Ото — ухо (греч.) — совпадает в произношении с франц. auto (авто). См. Ж. Деррида «Отобиографии».

Татьяна Окуневская

Татьянин день

1

В некотором царстве, в некотором государстве жила-была девочка, маленькая, беленькая, похожая на крутолобого бычка. И любила эта девочка выковыривать пальчиком варенье из сладкого пирога, и гордо стояла в углу, когда наказывали несправедливо, а когда справедливо — ревела во все горло, забывшись, замолкала, вспомнив, ревела в три горла, а обидевшись, лезла под стол и зловещим шепотом вещала: «Пусть я больше никогда не вылезу из-под стола», а однажды, это было сразу после революции, был голод, имение на Волге у родителей еще не отобрали, приехали гости, и все сидели на террасе, Танечка, вертя носочком туфельки, обрадовала гостей: «А у нас есть варенье!..» — услышав, что из дома ее зовет Мама, побежала... «Танечка, зачем же ты сказала гостям, что у нас есть варенье, его ведь совсем немного, и теперь придется поставить варенье на стол...» Танечка стрелой выбежала обратно на террасу и громко сказала: «Нет, у нас нет варенья!» Когда ее спрашивали: «Как зовут тебя, девочка?», ласково отвечала: «Танечка», и уж с таким веселым и хитрым личиком, что и не найдешь такого второго, быстроногая, что ни в сказке сказать, ни пером описать. Только не было у нее девчачьих косичек — вместо волос был пух, тоненькие шелковинки как льняное сияние вокруг головы...

Молча стоим шпалерами по семь человек у лагерной вахты. Нас много, старух, девочек, женщин — черная масса в черных тяжеленных бушлатах, в черных ватных штанах, в непомерных валенках.

Рассвет еще не скоро. Прожектор выхватывает конвой, рвущихся собак. Мороз. В фашистском государстве все это называется концентрационным лагерем, а в нашем коммунистическом — исправительно-трудовым.

Вчерашняя пурга опять замела дорогу на лесоповал, дорогу каторжников, пять километров вытягиваем ноги, хватаясь за сугробы,— исходящее мужество, но за нами остается что-то похожее на дорогу, все-таки полторы тысячи ступней, а над головой звезды... Огромные северные звезды...

Хоть бы пургу, бешеную, сатанинскую вьюгу, чтобы замело и небо, и землю, и лагерь, и вахту, чтобы все смешалось в ад, чтобы вернуться в барак, упасть на нары, в чем есть и как есть, и не шевелиться.

Лес валят мужчины. Их уже перевели на следующий участок. Мы, женщины, не должны их видеть, мы должны обрубать сучья и складывать лес в штабели. Между нами и уголовницами идет битва не на жизнь, а на смерть за место под сосной. Выжить можно только под верхушкой, мы, интеллигенция, оказываемся под основанием. Приемов не знаем. Когда взвалили на плечи сосну, у одной учительницы хлынула из ушей кровь. Выручили нас, как и всю послевоенную страну, «работяги», простой народ, арестованный миллионами, чтобы здесь работать бесплатно за пайку хлеба. Они нам показали, что и как надо делать, но это стало началом конца: голодные, обессиленные мы через день-два — в больнице.

Перед лесом, справа от дороги, в открытом поле стоит тоненькая стройная береза, ни пурга, ни вьюга не могут прижать ее к земле, гордая, живая, она опять выпрямляется. Издали ищу ее глазами.

Трижды в лагере меня спасал мой народ. Как себя помню, глубокая, проникшая в душу любовь к народу всегда была со мной, а здесь я его узнала, здесь, где все рассчитано на то, чтобы человека превратить в животное, чтобы мать могла вырвать хлеб у дочери, чтобы дочь могла толкнуть мать в беду.

В тяжкий для меня день, когда и береза моя мне уже не помогает, ко мне подходит женщина с глазами русской иконы и тихо говорит: «Вот бабы прислали тебе платок. Закрой лицо, отморозишь». Сказала коряво, смотрит мне в глаза как из вечности, молча кладет платок на сосну и

Татьяна Окуневская, популярная у кинозрителей 30—40-х годов, выступает сегодня в новом качестве. Думается, читателям будет интересно познакомиться с ее прозой, где личность автора на этот раз проявляется не в экранных образах, а в осмыслении прожитого времени, пережитой эпохи.

Редакция оставляет без изменений все самые субъективные, резкие, возможно, несправедливые, шокирующие описания и оценки, ибо на этом решительно настаивает автор, взяв на себя полную ответственность за сказанное.— *Ред.*

уходит, и когда становится совсем невыносимо, также молча подходят незнакомые женщины и встают вместо меня под бревно.

А один раз показали глазами на сосну. На ней надпись:

«Камрады! Мы, советские офицеры, валим для вас лес голыми руками. Мы погибаем в своих же советских лагерях от голода, холода». Адрес лагеря. В сторонке несколько терпких слов в адрес вождя. Надзиратели не досмотрели, и сосна уехала за границу.

Кто, в какой благополучной стране прочел эти выжженные кровью слова?

Жив еще мой народ-курилка! Он вместе — скрытая сила, даже здесь в лагере, и несмотря ни на что делает свое дело во спасение. А меня за что спасает, что я ему, моему народу, сделала хорошего? До лагеря они также каторжно работали, фильмов моих, конечно, не смотрели и вообще про кинозвезд слыхом не слыхивали! Значит, здесь в лагере? А что я для них могла сделать в лагере? Ничего! Поставила человеческий концерт и души их немного оттаяли.

В пургу нас боятся выводить на работу. Разбежимся. Если неожиданно снимают с участка, значит, будет пурга, а тут пурга налетела по дороге в лагерь. Проревела команда:

— Внимание! Шаг сбавить! Кто из рядов откачнется — стреляем!

А сбавлять некуда. Одну ногу вытащишь, на другую сил нет. Ряды начали разваливаться. Но, памятуя выучку конвоя и легкость, с которой они убивают, взялись под руки, сильные встали по краям, слабых поставили в середину и тащили их. Я не с краю, с меня катится холодный пот. Оставалось уже немного, уже качнулись в пурге лагерные лампочки. Свет всех Бродвеев мира, что ты значишь по сравнению с этими мигающими волчьим глазом лампочками? Тут все и случилось.

В нашем ряду была недавно прибывшая в лагерь со сроком 25 лет за шпионаж 23-летняя служащая нашей послевоенной оккупационной комиссии в Берлине. Хороша собой, как ни странно, интеллигентна для своего круга, скромная, не похожа на прифронтовую шлюху. От потрясения она немного «сдвинута». Поэтому мы ее не тревожим расспросами. Да и все всё давно уже понимают: либо вещи ее кому-нибудь приглянулись, либо сошлась, с кем не надо, либо не сошлась, с кем надо. К срокам мы тоже относимся как к выигрышу по лотерейному билету...

И вдруг она вырвалась из наших рук, выпрямилась и, увязая в снегу, рванулась в сторону от строя. Пургу разорвал душераздирающий крик: «Мама!.. М-а-моч-ка!.. Ма-моч-ка, спаси!..»

Оглушила автоматная очередь. Она упала и затихла черным комком на белом снегу. Очередь дали в сторону. Боялись попасть в своих или в собак, но все заметалось, зарыдало, упало на снег. Конвой осатанел:

— Встать! Идти! Уложим сейчас всех!

На автоматную очередь в лагере дали тревогу. На нас направили прожектора. Появилось еще несколько взводов конвоя с собаками, и нас поволокли в лагерь, хватая за что попало.

Пурга кончилась, и в окошко барака вплыла луна... Огромная... Здесь все огромное... Звезды огромные... Солнце огромное... Луна огромная... Мозг чугунный... По нему бьют железкой... Подъем... Неужели я когда-нибудь была ребенком... Слезть с нар не могу... Больница.

2

— Боженька! Миленький! Сделай, чтобы Папы не было дома!

Как все случилось? Почему меня держит милиционер? Какой-то мужчина вкладывает мне в руку мокрый платок. Кофточка на мне разорвана, замазана кровью... Только что я бежала счастливая, вприпрыжку, по нашему бульвару... Я встретила виолончелиста. Он играет в фойе нашего маленького кинотеатра «Великий немой» у Пушкинской площади, они сидят втроем в углу под пальмой и играют перед каждым сеансом, а я улетаю и прилетаю обратно на землю, когда они складывают инструменты. Я бегаю туда всю зиму на деньги для школьных завтраков. Виолончелист ничего обо мне не знает, я прячусь за зрителями... Почему же тогда сейчас, на бульваре, он мне улыбнулся и поздоровался?

Милиционер меня ведет мимо нашего дома. Уже виден наш подъезд. Парадное с треском открылось — навстречу бежит Папа. Значит, он уже все знает. Не будет же он пороть меня здесь при всех?! Он меня уже больше не порет. Он говорит, что я — великовозрастная. Папа выхватил меня у милиционера.

— Беги домой, умойся, приведи себя в порядок и спускайся на нашу скамейку!

«Наша скамейка» — это скамейка на нашем Никитском бульваре, напротив нашего подъезда. Мы недавно переехали из большой квартиры на Лесной улице, где я выросла, сюда, в восьмиметровую комнату на девятом этаже. Папа, Мама, Баби — это я так прозвала Мамину Маму, пес Бишка и я. И если все дома, ни сесть, ни даже говорить невозможно, и «наша скамейка» превращается то в кабинет, то в гостиную, если к нам приходят в гости, а звонить нам надо семь звонков, столько у нас соседей.

Привела себя в порядок, лифта в доме нет, молниеносно съезжаю по перилам и подсаживаюсь к Папе на скамейку. Молчит. Тоже молчу. Сердце разрывается.

— Ну что молчишь? Рассказывай.

— Папочка! Я бежала по бульвару, я встретила того виолончелиста, про которого я тебе рассказывала, на углу нашей площади что-то случилось, было много народа, я подбежала, Папочка, милый, дорогой, ты должен меня простить, ты бы поступил так же, нагруженная телега, на земле лежит лошадь, в глазах слезы, совсем, совсем беззащитная, ломовик хлещет ее по глазам, по животу, страшный огромный, красный, бешеный, ругается при маленьких детях, я прыгнула ему на грудь, вцепилась в волосы и начала его кусать за лицо, он замер, а потом не мог меня оторвать, а потом я увидела, что меня ведут, а потом ты из подъезда...

Молчит.

— Я нарочно воспитывал тебя мальчишкой, чтобы ты могла себя защищать, но я не учил тебя безрассудно нападать самой, этот ломовик мог убить и тебя, и твою лошадь! Ты должна понимать это, тебе уже пятнадцать лет.

Папа встал, подал мне руку, мы идем по бульвару. Сердце поет, Папа простил меня.

— Расскажи мне о твоем виолончелисте. Он знает, что ты в него влюблена?

Счастье, что Папа не смотрит на меня, от меня закраснелись бы деревья.

— Нет, не знает! Во-первых, я в него не влюблена! Во-вторых, я от него прячусь за зрителями.

— Наверное, свет твоих влюбленных глаз освещает все фойе!

— И вовсе я не влюблена в него! Мне нравится больше Иден! Ты видел его?! Английский министр!

— Интересно! Чем же тебе нравится Иден?

— Элегантный! Красивый! Стройный! Благородный! Какие манеры! В последней хронике он достает из заднего кармана брюк сигареты! Этот жест забыть невозможно!

— Должен тебя огорчить, ты не одинока, в него влюблена женская половина земного шара!

— Виолончелист очень похож на Идена!

— А почему тебе не нравятся твои друзья-мальчишки или кинозвезды — красавец Рамон Новарро, Рудольф Валентино? А сколько твоему виолончелисту лет?

— Он совсем взрослый! Как Иден! А мои мальчишки — лоботрясы! А артисты какие-то жалкие, совсем некрасивые, любуются собой как женщины!

— Ах, вот как! А все-таки кто же лучше? Виолончелист или Иден?

Смотрю сбоку на Папу, совсем как будто со стороны: стройный, подтянутый, глаза добрые-добрые, светлые вьющиеся волосы, чистый, промытый насквозь. Соседи по квартире терпеливо ждут, пока Папа плещется в холодной воде у единственного умывальника, руки тоже не как у всех, тоже добрые, тоже чистые, честные, ногти аккуратно подрезаны. Когда улыбается, все вокруг начинают улыбаться! По-моему, все мои подруги в него влюблены.

— Ну, так все-таки кто лучше, Иден или виолончелист?

— Ты, Папа.

Идем молча.

— Успокоилась? Забудь о ломовике, и идем домой. Сегодня у нас царский обед! Баби где-то раздобыла говяжью ножку и сотворила твой любимый холодец!

3

С Баби у меня совсем другие отношения, чем с Папой. Если на Папу я смотрю, как мой пес Бишка на меня, влажными влюбленными глазами, и хорошо, что у меня нет хвоста, потому что Бишка при встрече со мной так виляет хвостом, что иногда падает — с Баби мы «на равных».

Для Баби я придумываю всяческие всячести. Тихонько ночью встаю, закутываюсь в белую простыню, мажусь ее же пудрой и карандашом для бровей «под смерть», и встаю над ней, пока она не проснется. А так как она долго не просыпается, то я начинаю шипеть или посапывать, потому что смерть позвать не может, она разговаривать не умеет. Баби просыпается, немеет, я повизгиваю от восторга, а потом она меня наказывает, но никогда не выдает ни Папе, ни Маме, за что я ее очень уважаю. Все это было в той квартире на Лесной улице. Баби с Мамой совсем непохожи. Глаза у Баби серые, лучистые, высокая, стройная, волосы темные. Как Папа, веселая, молодая, добрая, живая, быстрая, талия такая тонкая, что я еще маленькой могла обхватить ее руками. А Мама — всегда спокойная, голубоглазая, светлая, маленькая, пухленькая. Мама, наверное, похожа на моего Дедушку, ее Папу. Я его никогда не видела, и о нем почему-то никогда в доме не говорят, а он жив, и недавно в нашей семье было событие.

Оказывается, мы — волжане, из Саратова, в Москву переехали до моего рождения. Баби с Дедушкой разошлась еще в Саратове и вышла замуж за другого дедушку, о котором тоже ничего не рассказывают, которого я тоже никогда не видела, он еще до революции умер. Вдруг в доме все заволновались: в Москве появился мой настоящий Дедушка. И он тоже, оказывается, женился на другой бабушке. И у него есть сын, значит, мой дядя и Мамин брат.

Все начали готовиться к встрече. Мне Баби сшила из своей старинной юбки красивое платьице... Но выясняется, что Мама к ним приглашена одна, даже меня Дедушка видеть не хочет. Мама уехала к ним, а когда вернулась, сказала, что дядю перевели из Саратова на работу в Москву, и мы все обязательно познакомимся, но Мама хоть и скрывала, было видно, что она расстроена, и ночью тихонько плакала. Больше о Дедушке никогда никто не говорил.

За Дедушку Баби отдали замуж шестнадцати лет, и она переехала к Дедушке со своей куклой. Баби была в семье старшей. Они жили бедно, и Баби должна была выйти замуж, чтобы помочь семье. Папа говорит, что у Баби мужской ум, что если бы не она, мы давно умерли бы с голоду. Это она придумала фиктивный развод, это она придумала, когда было совсем плохо, домашние обеды: купила кулинарную книгу и начала по ней готовить. А теперь она шьет — и такие красивые платья, лучше самых дорогих портных, у нее шьют даже важные кремлевские заказчицы. Но когда Баби начинает раскраивать дорогой материал, Мама уходит из комнаты, у нее от волнения начинается мигрень.

У одной из этих заказчиц на приеме платье разошлось по швам — Баби забыла его прострочить, так Баби, узнав об этом, залилась таким смехом, что вместо скандала заказчица смеялась вместе с Баби. Папа говорит, что Баби шьет вдохновением и мужеством. Как только Баби получает деньги за работу, я тут как тут, потому что она всегда достает для меня что-нибудь вкусное и дает деньги на кино. Поэтому я с нетерпением жду, когда платье будет готово. Вот какая у меня Баби!

4

С утра Папа сам не свой, замкнутый, нервный. После обеда он обнял меня.

— Пойдем на скамейку. Мне надо с тобой поговорить.

Лихорадочно вспоминаю, что я могла натворить, о чем он мог узнать...

При Папе я не съезжаю по перилам, пришлось чинно шагать рядом с ним по лестнице. Что могло случиться? Папа редко бывает таким, как сегодня. На скамейке он повернул меня к себе лицом, взял мои руки.

— Девочка моя! Ты стала совсем взрослой, и я должен тебе все рассказать... Сейчас я уеду надолго...

Неужели Папа хочет уйти от Мамы? Я знаю, я понимаю, ему скучно с Мамой — она совсем-совсем другая, чем он... А я? Как же я? Без него?..

— Ты что-нибудь слышала о лишенцах?

— Нет. Что это?

— Я не совершал преступлений, но я до революции был офицером, как теперь говорят, царским офицером. Я не хотел бежать за границу... Я верил в гуманность... Я был лоялен... Ты знаешь, что из университета меня исключили за бунт... Я не хотел скрываться. И когда объявили, что все «бывшие» должны прийти отметиться, я отметился... Вскоре пришли и арестовали меня, вывели на расстрел, завязали глаза...

— Папочка, Папочка!

— Тише, детеныш, прохожие смотрят на нас... Я же здесь с тобой! Мне потом развязали глаза и прочли об отмене расстрела. Я вернулся домой, а потом вышел закон, по которому все оставшиеся в живых, не расстрелянные «бывшие», их семьи, их дети становились «лишенцами». Нас лишили права голосовать. Из квартиры нас выселили, с работы меня и твою Баби уволили, продовольственные карточки забрали, нам грозил самый обыкновенный голод... Тогда и тебя из школы исключили, как дочь лишенца, и только с помощью добрых людей удалось устроить тебя в другую школу. Я даже уже не помню, что я тогда тебе сказал, почему мы тебя переводим в другую школу, ты очень плакала...

Папа не помнит, но я-то помню отлично! Папа тогда все свалил на меня: и что я дерусь с мальчишками ранцем, и что я дерзкая, и что «отпетая заводила в классе», и что ботиночки не чищу, и что не всегда аккуратно причесана, и что учителя от меня стонут!

И я тогда плакала от обиды: почему же учителя от меня стонут, когда они меня любят, это же предательство с их стороны так сказать обо мне, почему же, я «отпетая заводила», когда мы с моими мальчишками боремся за справедливость! И ботиночки я чищу, только они почему-то очень скоро становятся нечищенными. И причесать мой пух невозможно, сам же папа потом решил косы не отращивать, а подстричь меня.

В новой школе я уже не дралась ранцем, а научилась драться кулаками, и ботиночки были всегда чистыми...

— С твоим будущим тоже было покончено. И тогда на семейном совете порешили фиктивно с Мамой разойтись, Маму суд восстановил в правах, но она, как ты знаешь, работать не умеет, что она бы смогла делать на заводе, фабрике? А нужна была рабочая профессия, чтобы получить рабочую карточку, иначе мы не прожили бы. Тогда тоже добрые люди помогли нам устроить Маму надомницей с легкой работой, мы все склеивали ей диапозитивы, это считалось рабочей профессией. Мне пришлось из квартиры выписаться. Я уехал. Теперь закон о лишенцах отменен, но дома я живу нелегально, чтобы у вас не было опять каких-нибудь неприятностей... Ты все это должна знать, одна ты еще не понимаешь, какими люди могут быть злыми.

— Ты потому вздрагиваешь, когда раздаются наши семь звонков?

— Любой из соседей может донести, и за мной придут в третий раз. Когда что-нибудь кажется подозрительным, я уезжаю.

Папа вскочил.

— Меня угнетает наша нищета. Я берусь за любую работу, я умею делать все, но я не умею комбинировать, а сейчас это имеет первостепенное значение, я прямолинеен, и это тоже не помогает жить. Я не могу себя изменить даже ради вас.

Моего веселого, спокойного Папы нет, на лице мука.

— Наша жизнь кончена. Но что делать с тобой? С Левушкой? Что? Ты уже не дочь лишенца, но в вузы принимают только по комсомольским путевкам или детей, внуков, правнуков, праправнуков, четвероюродных братьев, сестер вышестоящих! Остаться без образования немыслимо. И выхода нет. Вчера я был у Астровых. Там был и Бухарин. Это люди чистые, делавшие революцию, это вожди, и они в таком смятении. Они мне посоветовали сейчас же уехать совсем и пока не возвращаться. Про Левушку они спросили, знает ли кто-нибудь, что вы двоюродные брат и сестра и что вы выросли вместе, и как хорошо, что Левушка с Мамой прописаны у них, а не у нас, а то и они бы стали лишенцами. Помнишь архитектора Парусникова, их друга, того, который посоветовал Левушке пойти на стройку десятником? Его специально пригласили, чтобы поговорить о вас, и он пообещал через год, может быть, через два все-таки протащить вас в архитектурный институт, где он преподает. Я начал говорить ему, что вы ничего не знаете, необразованы, он засмеялся

и сказал, что сейчас все необразованы, все ничего не знают и они, преподаватели, делают все возможное, чтобы хоть несколько студентов были из интеллигентных семей.

Папа опять сел, опять повернул к себе.

— Теперь самое главное! О тебе! Я кляну себя, казню, что я неправильно тебя воспитал, но я не мог иначе, я верил, что человеческие ценности останутся прежними, вечными! А теперь все будет против тебя! Нельзя быть непосредственной, искренней, открытой — тебя всю изранят, нужно себя переделать, уйти в себя, не выражать никаких мыслей, чувств, эмоций, нужно быть осторожной, чувствовать беду, не лезть с открытым забралом в бой, помнить, кто твои враги. Нужны ум, сила, выносливость, выдержка, чтобы жизнь не раздавила. Это все тебе надо постичь! Понять! Ты не представляешь глубины вашей безграмотности, необразованности! Что вы вынесли из школы?! Даты революций! Вы ничего не знаете о мире, да что о мире, о своей стране, о своей родине, о своем народе несчастном, многострадальном, трагическом, прекрасном, с великой духовной энергией, смешном, доверчивом, могучем, добром, талантливом, сбитом с толку. А если и знаете, то понаслышке или, еще хуже, искаженно. Семь лет, семь классов ничегонезнания! А еще эти два класса со строительным уклоном! Ну, как родители девочек могли пойти на это?! Левушка, мальчик, в ужасе от мата, от всего, что творится на стройках... И это называется практикой! А тебе? Зачем тебе эти чертежные курсы?! Я нарочно не разрешал читать тебе газет, ничего не рассказывал о политике, чтобы ты потом взрослой имела свою собственную точку зрения, ненавязанную. Мы прятали от тебя с Левушкой все беды, чтобы не изуродовать ваше детство! И вдруг так счастливо сложится, что вы в институт поступите?! А что дальше?.. Левушка откровенно одарен. В его рисунках, в том, что он лепит, есть настоящий талант. И что?! Чтобы потом прорваться через бездну темного, тупого, нужно все вокруг рвать зубами, чего ни он, ни ты не умеете, не сможете по своему воспитанию, складу, мышлению! Таланты развивает среда, сами по себе они без ухода не вырастают, а чахнут, даже если их не убивают, не арестовывают! Все предреволюционное поколение в искусстве уничтожено, раздавлено. Остались единицы, которые сами дочахнут, не родив ничего. Таланту нужен век, страна, народ, при котором родиться! Даже Пушкин мог воскликнуть: «И дернул же меня черт родиться с душой и талантом в России!» Что мне теперь делать?! Что будет, когда меня не будет с тобой? Что будет с твоей и Левушкиной юностью? Я ее даже скрасить не могу! Книг нет. Один раз! Один раз я смог повести вас в Большой театр! Какое счастье, что в твоей жизни был детский театр! А если не было бы и его? Не было бы твоего «Великого немого»?.. Не было бы твоего Идена?! Ты бы даже не знала, что он существует, этот другой, большой мир! Я не могу вас даже прокормить!

Я понимаю, что должна утешать Папу, а мне душно! На меня валится наш огромадный дом! Внутри стонет от несправедливости, от обиды за Папу, за Баби! Они же такие добрые, честные, умные!..

— Девочка моя! Родная! Золотая! Чудушко мое! Умоляю тебя, успокойся, а то я тоже заплачу! Я же надолго не уеду. Я буду тихонько приезжать. И туда, где я, наконец, устроюсь на постоянную работу, ты сможешь тоже приехать!

Я высморкалась.

— А почему ты никогда не рассказывал мне про революцию?! Это всем, как нам, после нее плохо?!

— О Боже! Вот так ты бабахнешь, где угодно и кому угодно! О чем я тебе битый час толкую?! — Чтобы ты подумала, прежде чем бабахать... Не рассказывал потому, что раньше ты ничего не поняла бы.

Я думаю, что революция — это очень плохо, примеры — в людской истории. Плохо потому, что рушится все настоящее, глубинное, сердцевина страны, нации. С водой выплескивается ребенок. Потому, что только гений может найти в этих развалинах ту единственную тропинку, на которой страна может возродиться. Этого не получилось. Страна идет к катастрофе. Революцию сделала интеллигенция. Ни крестьянам, ни рабочим она не нужна была. Им просто надо было сделать жизнь более отрадной. Теперь эти рабочие и крестьяне не знают, не понимают, что с этой революцией делать. Террор. Внутрипартийная борьба. К власти пришел человек недостойный, неинтеллигентный, с лицом неумным, неталантливым, без искры мысли, жалкий, никчемный, едва ли полноценный психически, а ведь после революции прошло уже тринадцать лет... Голод. Разруха. Что будет — непостижимо. Революция! И не где-нибудь — не во Франции, не в Германии, а в патриархальной стране! В России! Революция по книгам, по теории, не созревшая, чужая стране! У меня такое ощущение, что мы и есть тот корабль, который несется без руля и без ветрил. Вот и все, мой краснобай! Дай только клятву, что ты не бабахнешь все это на общем собрании или в лицо кому-нибудь из вождей, ум у тебя какой-то дерзкий, а язык и того хуже.

— А почему ты сказал, что за тобой могут прийти в третий раз? Тебя же один раз арестовывали?

— А потому, Почемучка, что после того как меня освободили, через месяц за мной пришли опять и отвезли в Ярославскую тюрьму. Когда Мама привозила тебя и Левушку ко мне в «командировку», это и была Ярославская тюрьма. Меня выпускали на свидание с вами, чтобы вы, дети, тюрьмы не видели, за нами следили издали, и я не имел права выйти из поля зрения, я дал клятву. Это не было гуманностью с их стороны, просто начальник тюрьмы увидел, что я порядочный человек, честно работаю, поверил мне.

— Это когда ты научил меня плавать?!

— Помнишь? Ты же была козявкой!..

Мы переплыли в лодке на другую сторону большой реки Волги купаться, и Папа увидел, что ни я, ни Левушка плавать не умеем. Тогда на обратном пути Папа взял и выбросил нас из лодки в воду. С Мамой плохо, а Папа спокойно наблюдает, как мы захлебываемся. Левушку он выловил со словами: «Ну, этот бурбон не поплывет», а глядя, как я захлебываюсь, сказал: «А эта ящерица еще будет чемпионом». Я очень рассердилась на Папу и поплыла.

— Папочка, дорогой, любимый! Теперь я знаю, что мне делать! Я не хочу учиться! Я выйду замуж за богатого-богатого!

— А если за бедного?! А если богатого ты не будешь любить? Быть с мужчиной без любви — это предел падения, предел безнравственности! Хуже чем потерять невинность за углом.

— Тогда я пойду работать, и нам станет легко.

— Нет, и так не будет.

Папа стал прежним.

— Не будет! Мы будем воевать до конца. Жизнь начнет затягивать нас в свои жернова, а мы не дадимся!..

5

Какая грустная жалостная осень! Мои деревья стали голыми и стонут. Дождь... Мы с Папой сидим на нашей скамейке, промокли, замерзли, голодные. В квартире скандал, и мы здесь отсиживаемся.

Наш дом такой странный, он тянется на целый квартал, в девять этажей, громадина без лифта. Лестница тоже странная, комнатки в доме маленькие, мрачные, а лестничные площадки как большие комнаты, с двумя окнами...

А сама наша квартира — длинный коридор. В конце которого большая ванная комната без ванны, с каменным полом, маленький туалет и маленькая кухня с большой плитой. С кухни и начинаются все скандалы, в ней хватает места, чтобы поставить крохотный столик, а на него керосинку или примус, семь семей, шесть столиков, мы новые жильцы, седьмые, наш столик не умещается, и наша керосинка стоит на плите. Все знают, кто что ест, пьет, на что живет, кто кого любит, кто кого ненавидит! Папа говорит, что никакая гражданская война сравниться с нашей квартирой не может. Здесь битва и национальная, и социальная, и партийная, и политическая...

Один холостяк, интеллигентный человек, какой-то служащий, немолодой, солидный. С него обычно все и начинается: его комната в самом начале коридора у входной двери, приходя с работы, он ставит в кухне что-нибудь разогреть, потом идет за чем-нибудь в комнату и, пока снова доходит до кухни, все у него убегает и заливает столы. Тут я скорей увожу Папу на скамейку.

Рядом с интеллигентом живет рабочий с тремя детьми. Как только этот интеллигент приходит домой, этот рабочий, всегда пьяный, выпускает своих троих детей под его дверь, и начинается светопреставление: этот рабочий хочет выселить интеллигента и занять его комнату.

Есть партийный работник, который кем-то был в революцию, теперь больной, пожилой, злой, на пенсии, он с женой из деревни. В квартире он высший класс и верховный судья.

Есть еврейская семья, муж и жена. Она очень красивая, тихая, безропотная, у нее никого на свете нет. Он — маленький урод, на кривых ногах, с крохотными глазками, с огромным носом, лысый, рот с кривыми зубами. Его ненавидят за то, что он издевается над женой, устраивает ей сцены ревности, запирает ее в комнате неделями, бьет, все это слышно и видно, после скандала она выходит в синяках, он даже на кухне при всех начинает ее щипать. Один раз, когда раздались ее стоны, Папа вскочил с криком «половой маньяк» и ринулся к двери, все повисли на Папе и схватили Бишку, Бишка тоже рвался вместе с Папой. Я боюсь спросить у Папы, что такое «половой маньяк», а вскоре в ванной комнате, когда никого не было, этот «половой маньяк» схватил меня за грудь, я дала ему пощечину и Папе, конечно, не рассказала, потому что в квартире стало бы меньше на одного жильца. Но теперь я этого «полового маньяка» боюсь. Папа правильно всех их опасается. Они уже откуда-то знают, что Папа выписан из квартиры, и хитро выспрашивают, где он живет и разошелся ли с Мамой.

Как только какой-нибудь скандал начинается, я хватаю Папу и Бишку и увожу на нашу скамейку, теперь я Папина защитница, потому что Папа не может сидеть за закрытой дверью и спокойно слушать, что творится в коридоре. Папа совсем не выносит несправедливость, подлость, когда обижают слабого, он закипает и кидается защищать. Я сегодня как услышала крик в коридоре, схватила с вешалки, что попало, и мы выскочили. Я-то хоть немного разогреваюсь, взлетая на девятый этаж, чтобы послушать, кончился ли скандал, а Папа сидит неподвижно, сжав зубы, и не слышит, о чем я ему говорю. Представила нас со стороны — точно как в заграничных фильмах бездомные: дождь, скамейка, я, Папа и между нами Бишка. Бишку я тоже всегда хватаю под мышку, потому что Бишка похож на Папу, начинает метаться как бешеный, лаять, и ни ремень, ничто на свете не может его успокоить. А если в квартире еще и драка, то Бишка просто сатанеет. Сейчас он нас немного согревает, хотя тоже промок и мелко дрожит.

Умоляю Папу пойти погреться в парадное, но он не идет. По-моему, из гордости.

Так вот, как кончается детство!.. Это и есть взрослая жизнь...

В той большой солнечной квартире на Лесной улице, перед тем, как нас выселили совсем, к нам поселили рабочего с женой. Он возвращался с работы всегда пьяный и всегда скандалил. Меня до вечера из комнат не выпускали, я могла выйти только, когда он засыпал и храпел так, что качался дом. И тогда я видела только что вымытые Баби туалет, ванную комнату, кухню...

Теперь я все это начинаю понимать...

Я взлетела наверх и прислушалась... Скандал кончился, в квартире тишина, только чьи-то всхлипы...

6

Снег как горящие блестки! Солнце! День моих именин! Татьянин день. Двадцать пятое января. До революции это был знаменитый студенческий праздник, в который студентам разрешалось делать все, даже полиция не имела прав к ним подойти, могла только ласково увещевать. Праздник смешной, веселый. Папа рассказывал, как студенты, взявшись за руки и распевая свои студенческие песни, шли во всю ширину тротуара по Невскому проспекту, а дамы и господа должны были сходить на мостовую... На столе — сохранившаяся Папина и Мамина свадебная скатерть! Две настоящие свечи. Баби их всегда достает к Татьяниному дню! И досыта горячей картошки с селедкой! Сейчас здесь только взрослые. Сверстники придут после них. Всех, даже стоя, уместить невозможно. Все здесь саратовские, нас, детей, они уже не считают волжанами — мы родились и выросли в Москве. Бишка обезумел от счастья, прыгает до потолка и лижет всех в лицо. Я похожа на Бишку, только я сейчас ни прыгать, ни бегать не могу, даже быстро ходить не могу, стараюсь сидеть, чтобы Папа не заметил, что я хромаю: я увидела в заграничном фильме героя с такой красивой походкой, глаз оторвать невозможно, и решила ходить так же. Я несколько раз посмотрела фильм, поняла, что герой ставит ногу от бедра, и начала тоже ставить ногу от бедра, и теперь очень болит, не пойму где. Я — в центре стола в красивой вязаной кофточке, подарок Мамы. Мама очень хорошо вяжет, играет на рояле, на гитаре, вышивает, поет старинные романсы — ее так воспитала Баби, так до революции нужно было воспитывать будущую хозяйку дома. Баби смеется и говорит: «Кто же думал, что будет революция, если бы мне подсказали, я бы научила Женю колоть дрова, заливать асфальтом мостовые, ругаться матом, ездить на крышах теплушек или хотя бы, как тебя научил Папа, драться с мальчишками и убирать квартиру».

У меня ушки на макушке. Я ничего не должна пропустить во взрослом разговоре: достоевский это хорошо панферов плохо какого-то карамзина нужно во что бы то ни стало достать для детей к власти приходят люди которые уже мало имеют отношения к революции екатерина вторая оказывается ничего не только распутница а еще и великая государыня голод не самое страшное самое страшное полное одичание теряющаяся культура петр первый тоже был царь ничего зачем надо добивать оставшуюся русскую интеллигенцию есть какие-то волошин хлебников очень хорошие поэты...

Семь звонков! Пришли мои мальчишки! Девчонок только две — школьные подруги, я как-то лучше дружу с мальчишками — они мужчины, на них можно положиться. Нет только Яди — моей первой, любимой подруги, она меня предала. Папа приказал всем собраться у двери и позвонить только раз семь звонков, чтобы соседи не подняли скандал. Левушка и Яша несут мне подарок, который давно мастерят, что только я ни делала, чтобы выпытать, что это будет, но Левушка тверд, как скала, единственно, что я пронюхала — это то, что они собирают какие-то винтики, пружинки. Они, наверное, приводят в порядок старый патефон. Яша наш с Левушкой самый старый друг, его привели к нам маленьким. Только он старше нас на два года, а мы с Левушкой — ровесники, я родилась в марте, а Левушка в мае.

Яшин папа был купцом на Волге в Саратове, у него были зерновые лабазы, они после революции остались в Саратове. Папу вскоре арестовали, требовали золото, которое они же сами при аресте забрали. Папа из тюрьмы не вернулся, а мама, схватив маленького Яшу, кинулась к своим саратовским друзьям в Москву. Яша очень симпатичный, настоящий волжанин, веселый, голубоглазый, открытый, теперь я не кидаюсь как раньше ему на шею, стала с ним осторожна, он, по-моему, в меня влюбился, совсем как-то по-другому смотрит на меня, стал сдержанным и, хоть и круглый пятерочник, не может поступить в институт уже два года и очень от этого страдает, он работает на стекольном заводе, на его руки без слез смотреть невозможно, страшные, изрезанные.

Левушка и Яша ставят на стол какой-то ящичек... щелчок... и небо разверзлось... Франция! Италия! Где-то рыдают! Хохочут! Поют! И еще кроме радио они принесли патефон с пластинками Вертинского, а сосед опять пьян, выпустил свою троицу под дверь интеллигента, и в коридоре Содом и Гоморра, и мы можем слушать, не приглушая звука!

В синем и далеком океане,
Где-то возле Огненной земли,
Плавают в сиреневом тумане
Мертвые седые корабли...
Их ведут слепые капитаны,
Где-то затонувшие давно.
Ночью их немые караваны
Тихо опускаются на дно...

Это я слепой капитан! Это я опускаюсь на дно в синем и далеком океане! И именно возле Огненной земли!

7

Я работаю курьером в Народном Комиссариате Просвещения, а вечером учусь на ненавистных мне, противных чертежных курсах рядом с моим «Великим немым», в котором теперь редко приходится бывать. Сижу, вычерчиваю прямые линии... а сама шагаю с самолета в голубую пропасть... а то вдруг чудятся мне тайны человеческого тела... Думать, делать, что угодно, только не сидеть за этим столом. А что будет со мной и с Левушкой, если Парусников не поможет, если мы так и не сможем нигде учиться? Кем мы будем?..

Левушка работает помощником десятника на стройке — так сказал Парусников, а в мои обязанности входит разносить бумаги и документы по Комиссариату и иногда отвозить их в гостиницу «Метрополь», где живут все вожди. Я растерялась, когда приехала туда в первый раз: старинная дореволюционная шикарная гостиница с коврами, хрусталем, номера из нескольких комнат. Я замерла у массивной двери, не решаясь позвонить, я показалась себе такой букашкой в своих тапочках, в майке.

На этот раз хозяин пакет из рук не взял, а повел меня в кабинет, усадил, распечатал пакет и стал его долго читать.

— Ты, наверное, устала, голодная... Перекуси, у меня все стоит на столе!

В его голосе что-то противное, и сам он старый, тоже противный. Он обнял меня за плечи и подвел к столу, как в сказке заставленному всем самым-самым вкусным. Ударило в голову воспоминание, как я с подругой пошла слушать к ее знакомому, взрослому мужчине пластинки, он послал подругу за чем-то в магазин, а на меня набросился... Но это была коммунальная квартира, я начала кричать, он меня выгнал, и я, рыдая, ждала подругу у подъезда. Здесь кабинет от коридора через две комнаты, кричи, не кричи, никто не услышит! Я сбросила с плеч его руку.

— Я таких яств никогда не ела! Мне от них будет плохо!

Он опешил.

Что же он ожидал, что я начну все хватать со стола, брошусь ему на шею?! Быстро, гордо я пошла к двери. Сердце выпрыгивает. До двери уже немного. Около уха его сопение... А если сейчас собьет с ног... А если дверь заперта. Хватаюсь за ручку. Заперта.

— Откройте дверь!

Он повернул ключ, и я почти вывалилась в коридор.

— Ты как сюда попала?! Ты что здесь делаешь?! Что с тобой?!

Меня подхватил дядя Коля Бухарин. Я начала что-то лепетать... Сверкнув глазами на дверь, из которой я вывалилась, дядя Коля повел меня по коридору.

— Боже, как ты выросла, я бы тебя и не узнал в нормальном состоянии, а сейчас ты опять похожа на ребенка, только обиженного!.. Как Папа? Как Парусников? Я его давно не видел...

Он нарочно болтает, чтобы я пришла в себя. О случившемся ни одного слова. Он все понял... Как стыдно! Что он может подумать?!

— Я провожу тебя. Где ты живешь? Я посажу тебя на трамвай!

У подъезда он повернул меня к себе и, смотря прямо в глаза, спросил:

— Ты только одно скажи, как ты попала в «Метрополь»?

Я рассказала. Он бросил меня и побежал обратно в гостиницу. А я тихо пошла домой.

С Папой об этом говорить ни в коем случае нельзя — он ворвется в «Метрополь», вышвырнет всю эту требуху на улицу, это тараканье гнездо, этих жаб, этих мокриц!.. Но ведь не все же вожди такие?! Дядя Бухарин другой... Он отомстит за меня... Он убьет этого старикашку!.. Как он смел!!! Как он мог!!! А может быть, меня кто-то специально послал к нему?.. Да, да! После рабочего дня!.. А может быть, он и не старикашка, а такой, как Папа?..

Меня чуть не переехала машина, надо успокоиться...

Когда я попадаю в «Метрополь» с бумагами, я домой на трамвае не езжу, а иду пешком мимо «Гранд-отеля», по улице Герцена, к нашему бульвару, это совсем близко, и улица Герцена — моя любимая, красивая, старинная, мимо университета, консерватории...

Нам с Левушкой очень нравится дядя Коля Бухарин.

Кроме наших саратовских друзей, у нас есть еще смоляне, это друзья Тети Вари и Дяди Коли, Левушкиных папы и мамы. Тетя Варя, моя родная, любимая Тетя — Папина сестра, а смоляне — семья Астровых. Они давно уже переехали из Смоленска в Москву, и они — тоже вожди, но совсем не такие, как в «Метрополе». Дядя Бухарин у них в доме как родной. Для нас с Левушкой праздник, когда нас приглашают в гости к Астровым. Таких других симпатичных людей больше нет на свете. Трое их девочек — наши ровесницы. Один раз дядя Бухарин довел всех нас до слез. Мы играли в прятки. Тетя Аля Астрова в эту игру играть не может, она такая большая, что ей негде прятаться, а дядя Бухарин всегда с нами играл. Водила я, всех нашла, а дядю Колю найти не могу. Ну нет — и все. Мы уже ищем все вместе. Дядя Коля мог уместиться, где угодно, он — маленький, быстрый,— перерыли все шкафы, искали под столами, под диванами. Нет! Тетя Аля гладит белье и давится от смеха... Не мог же он нарушить клятву и выйти на

лестницу!.. Вдруг на потолке что-то фыркнуло. Дядя Коля лежал на шкафу и, не выдержав, фыркнул... Мы еле его стащили и смеялись до слез... А сейчас дядя Коля мстит за меня этому противному старикашке.

Я вечером никогда не проходила мимо «Гранд-отеля»: парадное сияет, на машинах подъезжают красиво одетые мужчины и женщины... Швейцар в галунах... Ядя! Моя любимая подруга Ядя, предавшая меня... Веселая, разодетая, с Эстер. Она смотрит мне в глаза, не видит меня и проходит мимо.

Мне было шесть лет, ей — семь, когда мамы привели нас в музыкальную школу для одаренных детей. Я ее сразу углядела и начала по возможности чаще дергать за косичку, которой у меня не было, она не жаловалась и этим покорила мое сердце. Оказалось, что мы близко живем друг от друга, учимся в одной школе, только она в параллельном классе. Они — литовские поляки: мама и четыре девочки, старшие уже выросли, Ядя — самая маленькая, беленькая, тихая. Папа умер. Мама простая, тоже очень тихая, работает швеей, еле сводит концы с концами. Ядя стала часто бывать у нас, а потом просто жить, и только изредка уходила домой на день-два. Все, кроме Баби: и Папа, и Мама, и я — полюбили ее, а Баби она чем-то не нравилась, может быть, потому, что Баби умная, все видела и видела, как Ядя начала надо мной мудровать и вить из меня веревки: чуть что не по ней, она начинала собираться домой, и я ей уступала. Она стала в доме родной. Яде даже отдавали все лучшее, чтобы она не почувствовала себя неродной. Впервые за все детство со мной не было моего Левушки, я тосковала о нем до слез, и теперь свою нежность и преданность перенесла на Ядю. Левушка остался с родителями в Кардымове, его отдали учиться в деревенскую школу, в которой преподавала Тетя Варя, а Дядя Коля тяжело болел астмой, очень себя плохо чувствовал, и о переезде в Москву речи быть не могло. Мой любимый Дядя Коля умер, и Левушка с Тетей Варей переехали жить к нам.

Теперь мы втроем. У Левушки с Ядей дружба не получилась, и он всегда радовался, когда Ядя уходила домой, но мы куролесили, веселились, играли.

И вдруг Ядя стала не приходить по неделям, потом заходить на несколько дней, потом часов, потом исчезла совсем. Мне было стыдно, что она исчезла. Папа и Баби молчали, а Мама терзала меня и все допытывалась, что произошло. В это время меня из школы выгнали как дочь лишенца, и я Ядю совсем потеряла. Из гордости домой к ней идти не хотела, а тихонько пришла в старую школу и тут же в упор наткнулась на Ядю за руку с какой-то девочкой. Девочка эта Эстер, дочь портного, приехавшего со всей семьей из лондонского гетто. Девочка странная потому, что на нас не похожа, какая-то взрослая, выражение лица жалкое, униженное и такая же улыбка, говорит с некрасивым акцентом.

А потом я встретилась с Ядей у нее дома, разодетой во все заграничное в свои шестнадцать лет, уже тоже взрослой. Как ни в чем не бывало она начала уговаривать меня зайти к ним: мама будет очень рада, мама все время спрашивает обо мне. И я к ним пошла, и я узнала: у Яди роман с молодым афганцем. Он работает в посольстве. Комнату узнать тоже нельзя: новая мебель, ковер, благополучие.

Сама Ядя к нам так и не зашла, ей, наверное, было стыдно. И вдруг на удивление моим Ядя пригласила меня в ресторан на день своего рождения. Баби меня приодела, Ядя одолжила украшение и туфли, и я отправилась на свой первый бал. Была Ядя со своим Хафизом, Эстер с каким-то японцем и еще молодой красивый афганец, друг Хафиза,— он тоже работает в посольстве. Ресторан был в той самой гостинице «Метрополь», из которой я сейчас иду. Ресторан тоже шикарный, с фонтаном, с иностранным оркестром во фраках, и я увидела много красивых, разодетых русских женщин, и все они были с иностранцами, и со старыми, и с уродливыми, и с черными, и даже я поняла, что они у этих иностранцев на содержании, а уезжая, эти иностранцы передают своих дам приехавшим... У Эстер до японца был итальянец. Белая ворона — это все-таки белая ворона, а я была среди этих львиц жалким крольчонком, мышонком в своем опять перешитом Баби платье. Я молчала. Я так танцевала с этим другом Хафиза, что он удивленно на меня посмотрел, хотя я танцую хорошо. И, наконец, домой... Когда мы все вышли, Ядя сказала, что мы зайдем к Хафизу, он хочет поздравить ее по-домашнему. Посольство помещалось в старинном особняке на улице Воровского. Мы спустились в подвальное помещение, где было много дверей. Эстер сказала, что она устала, у нее разболелась голова, и уехала со своим японцем, не заходя в посольство. Японец был военным атташе, пожилой, тучный. Мы вошли в одну из дверей, Хафиз и Ядя сказали, что идут приготовить кофе и позовут нас. Этот друг тут же на меня набросился, но здесь все было слышно, я хотела закричать, позвать Ядю, он зажал мне рот и вышвырнул из комнаты. Не зная, как выйти из посольства, я несколько раз у каких-то дверей шепотом позвала Ядю, везде была тишина, и, наконец, увидела лестницу, по которой мы спускались сюда.

Папе, конечно, об этом тоже не сказала, потому что разгромить посольство хуже, чем «Метрополь», могла начаться война! Больше я Ядю не видела, и сейчас она прошла мимо, сделав вид, что меня не узнает. Ну, и денек!

8

Иду по бульвару, шурша большущими желтыми листьями клена. За мной давно идет мужчина, я взрослая, мне уже исполнилось семнадцать лет, и я должна делать вид, что я его не замечаю, а так хочется показать ему язык...

— Извините, пожалуйста... Я ассистент режиссера... Мы сбились с ног, разыскивая героиню в наш фильм... Я хотел проследить, где вы живете, но боюсь вас потерять...

— Я бы на вашем месте придумала что-нибудь менее тривиальное.

— Но все, что я сказал, это действительно правда.

Я изобразила на лице великое безразличие.

— Все зависит не от меня, а от Папы, и он к такому предложению отнесется отрицательно!

— А можно мне поговорить с вашим Папой?

Папа не был так мудр, как я, и у него радостно, удивленно раскрылись глаза. Папа знает всех, с кем я знакомлюсь, и к моим мальчишкам-сверстникам относится спокойно, а взрослых мужчин всех считает подлецами, и когда я его спросила: «И ты тоже?» — ответил: «И я тоже».

Мне этот ассистент Гога сразу не понравился, хотя он интересный, глаза красивые, зеленые, но почему-то противные, фигура тоже ничего, но плечи маленькие и покатые, тоже противные, и противный пухлый рот бантиком, и он старый, ему двадцать восемь лет... А Папа сказал:

— Наконец-то в твоем окружении появился достойный человек! Бывают же еще порядочные люди!..

Студия огромная, мрачная, неуютная, как катакомбы, совсем не такая, какой я ее придумала. Меня водят по длиннющим коридорам, гримируют, одевают, дали заучить текст и должны снять на пленку. Это называется «проба», и от нее зависит, возьмут меня сниматься или нет. Я должна изобразить школьницу-немку, вскочить на парту и сказать пламенную речь. В гримерной долго возились с моими волосами, они еще не отросли, только причешут, а хвостики опять вскакивают. В фильме «Артисты варьете» у артистки Лиа Де Путти очень красивая прическа: коротко подстриженные волосы, а спереди полукруглая челка до самой переносицы. Я отправилась в парикмахерскую, только в четвертой я уговорила мастера сделать мне такую же прическу. Полукруглой челки не получилось, а получился острый клин между бровями на переносице. Маму отпаивали валерьянкой, Папа бегал по квартире, заламывая руки, и стонал: «О, Боже! О, Боже!», Баби бегала между ними и все время повторяла: «Успокойтесь, волосы скоро отрастут». Хвостики мои, наконец, чем-то приклеили, и меня повели на съемку. Вспыхнуло много света, я прыгнула на парту, начала пламенную речь, и сразу не заметила, что свет погас, режиссер, оператор и этот ассистент Гога куда-то уходят, а я стою на парте с раскрытым ртом. Мне объяснили, пленка кончилась и меня снимут на фото, а дома Гога рассказал, что оператор хочет в этой роли снимать свою жену и отказался тратить на меня пленку, как на недостойную кандидатуру... Через неделю эта киногруппа уезжала на съемки в Тбилиси, и Гога уговорил Папу отпустить меня в гости к его семье, под его ответственность. Он, оказывается, грузин и живет в Тбилиси. Ура! Я уезжаю на незнакомый таинственный юг, впервые одна!

На вокзале Папа поцеловал Гогу.

— Только на ваше попечение!

Встречать приехала вся семья: папа и мама — глубокие старики, пять сестер, Гога — шестой и младший. Они дворяне. Я думала, что дворяне бывали только до революции и в книжках, а здесь не боятся говорить об это открыто. Мне приготовили комнату в зубном кабинете старшей сестры. Когда я после ужина вошла в эту комнату, вслед за мной вбежал Гога, запер дверь на ключ и бросился целовать мои тапочки.

— Я люблю вас. Я жить без вас не могу. Я покончу с собой, если вы не будете моей женой!

Вскочил с колен, схватил меня, хочет поцеловать, сопит, дышит в лицо вонючим ртом.

— Я хочу вас, хочу. Мы будем богато жить, я кончаю институт, я талантлив, я буду великим режиссером, я буду вас снимать, я сделаю из вас артистку, звезду!

— Вы выдали меня за свою жену?!

— Да, да, вы тоже любите меня, мы завтра же поженимся, вы не смеете открыть мой обман, отец не переживет, потом из Москвы я напишу им, что мы разошлись.

Что делать? Папа ничего не должен знать, он убьет Гогу. Денег на дорогу домой нет. Папа должен их прислать. И как же его старые папа и мама... От страха у меня застучали зубы... Он отстранил меня...

— Больше я к вам не прикоснусь! Клянусь честью! Только вы не выдавайте меня!

Гадина! Гадина! Гадина!... Впереди целый месяц! Как всех обманывать! Сестры меня на руках носят!

Я увидела, что в комнате поставлены две кровати. И теперь мы ночами как звери караулим друг друга, когда я не выдержала и задремала, он бросился ко мне, он знал, что я не закричу. Я молча дралась как кошка, он испугался, что шум могут услышать, швырнул меня на пол и обругал.

Через два дня я выбежала из дома в булочную и лицом к лицу столкнулась с режиссером фильма. В группе никто не мог знать, что я в Тбилиси. Гога увез меня раньше общего выезда. От удивления он не мог сразу заговорить.

— Вот так история! Мы же вас разыскивали для пробы, получились очень хорошие фото. Гога выяснил, что вы куда-то уехали. Ах, если бы мы с Гогой знали, что вы уехали в Тбилиси, мы бы не взяли актрису, а снимали вас! Где вы живете? Вы в гостях? Дайте ваш адрес, мы сейчас же приедем с Гогой к вам в гости! Гога так горевал, что вас нельзя найти и снимать!..

Он посмотрел на наш дом.

— Так это же квартира Гоги!

Я побежала вниз по улочке. Вскоре подъехал на машине Гога.

— Умоляю вас не портить мне карьеру, мне пришлось сказать, что мы поженились, нас ждут на студии, поедемте, это в последний раз, клянусь, больше я никогда ни о чем не попрошу. Я спрятал вас от съемок, боясь потерять!.. Будьте доброй еще раз!

Я даже покончить с собой не могу. Как же Папа будет без меня? Это ведь не босыми ногами стоять на балконе, это ведь навсегда! А босиком я встала на лед, чтобы Папе стало жалко меня, когда я заболею. Он выдрал меня и поставил в угол за то, что я опять дралась с мальчишками ранцем! Я дождалась, когда все заснут, и босиком в ночной рубашке тихонько выскочила на черную лестницу на балкон и встала на лед! Не было даже насморка, пришлось просить прощения.

Теперь Гога уезжает на весь день, на съемку, и приставил ко мне своего друга Митю, чтобы он сторожил меня. Они оба студенты последнего курса режиссерского факультета института кинематографии. Митя тоже тбилисец и здесь на практике.

Митя совсем не похож на Гогу. Искренний, простой, скромный, с ним, как с Левушкой, спокойно, ему тоже уже двадцать шесть лет, но он не такой старый, как Гога. Мы ездим за город, поднимаемся и спускаемся на фуникулере, бродим по узеньким мощенным камнем улочкам, улочки бегут вверх-вниз, вверх-вниз... На городе корона из желтых листьев, они медленно падают, кружатся, тепло, пахнет айвой, из окон плывут звуки рояля. Мы возвращаемся только к ужину. Вдруг Митя исчез. Просто не приходит. Я жду, жду, его нет. Гога теперь не страшный, он приезжает и валится от усталости в постель, но кровать свою в другие комнаты не переносит... Они снимают с утра до ночи. Мити нет уже третий день. Бежать к ним?! Я не знаю, где они живут. Где-то на горе за нашим домом... Когда он к нам приходит, спускается откуда-то сверху. Я верчусь у окон... Митя появился только на четвертый день. В дом, как всегда, не вошел.

— Что вы делали эти три дня?.. Где были?.. Что видели без меня?.. Я должен знать о вас все. Я за вас отвечаю!

Он натянутый, фальшивый, с ним неспокойно.

— Я пришел попрощаться. Я через день уезжаю в Москву.

— А вы не могли бы под каким-нибудь предлогом увезти меня с собой домой, к Папе?

Он даже испугался.

— Что вы?! Что вы придумали?! Зачем?! У вас еще столько дней впереди!

— Я не могу все объяснить, но это было бы очень хорошо!

— А вы говорили с Гогой? Он вас отпустит?

— Вам обязательно надо ехать послезавтра?

— Да. Я уже опоздал в институт без разрешения на пять дней.

Он повернулся ко мне спиной.

— И мне необходимо уехать!.. Вообще! Отсюда!.. И как можно скорее! Прощайте!

Больно! Обидно! Неужели он такой же, как Гога? Почему такая перемена?

На следующий день в группе выходной день, и режиссер пригласил всех к себе в гости. Мити нет! Я его больше никогда не увижу!.. Когда все сели за стол, вошел Митя. Веселый, шутит, меня не замечает, а уходя, пригласил всех на завтра к себе на прощальный ужин...

День длинный, тягучий, скучный, бесконечный. Митя живет совсем не так, как семья Гоги. На крутой горе обыкновенный южный дом с галереей, маленький дворик, соседи. Очень симпатичные мама и сестра. Как бы невзначай спрашиваю:

— Вы ночью уезжаете?

— Нет, я получил разрешение от института остаться еще на десять дней, и мы как раз вместе можем поехать, чтобы вам не было так страшно одной.

Он замолчал и тихо добавил:

— А мое желание скорее уехать просто трусость.

К нам подошла мама.

— Приходите к нам с Гогой на обед. Я его так давно не видела.

— Мама, Гога занят на съемках, я приглашу одну из сестер... Я зайду за вами.

Ни одна из сестер пойти не смогла. Мы обедаем вчетвером: Митина мама, Митина сестра, Митя и я. Я не могу поднять глаз на Митю. У меня падают из рук ложки, вилки. У Мити тоже. Мы отвечаем невпопад. Раздался такой удар грома, что все вскочили. Началась гроза. Мы выбежали на галерею. Вода рекой понеслась вниз с горы. Все почернело. Страшно.

Гроза, не кончайся!!! Гроза, не кончайся!!! А она как началась, так вдруг и кончилась, и опять все засияло. Нужно уходить.

Вода звенит, сияет, несется, сшибает с ног. Мы босиком шагнули в воду. Митя взял меня на руки... и загудели колокола как в детстве, когда Папа нес меня на руках из церкви в Пасхальную ночь, после заутрени, домой. Сладко. Страшно. Колокола торжественно гудят. И вдруг опять все почернело, опять хлынул дождь, опять гром, молния, можно оглохнуть, ослепнуть! Митя прижал меня

к груди, его сшибает с ног... И все! Мы летим вместе с водой, меня вымыло из Митиных рук, я не могу удержаться, схватиться за него, Митя поймал меня за волосы, но нас уже пронесло мимо Гогиного дома, от хохота мы не можем встать на ноги. Теперь надо пройти обратно три дома против течения! Митя опять взял меня на руки, и, хватаясь за стены, мы добрались до подъезда. Нас не убило, мы целехоньки, только в грязи и мокрые-мокрые с ног до головы. Вся семья стояла у окон. У Мити нет телефона, и они волновались, ничего о нас не зная. Гога уже вернулся со съемки, и Митя протянул меня ему.

— На, бери твое сокровище в целости и сохранности.

Гога злобно повернулся и вышел, хлопнув дверью. Всем стало неловко, все кинулись переодевать нас, сушить, поить горячим чаем.

На следующий день меня начало знобить, а к вечеру температура тридцать девять. Опять началась гроза, опять как из ведра льет дождь, и врач еле добрался к нам. Он сказал, что это не может быть обычной простудой, и спросил, не беременна ли я. Гога быстро ответил «нет».

— Тогда, может быть, у вашей жены нервное потрясение?

К ночи у меня началась горячка. Все около меня. Гога мечется, он боится, что я потеряю сознание и в бреду все расскажу. Раздался звонок в дверь, на пороге все увидели Митю, босого, с него ручьями льется вода, в руках — малиновое варенье.

Я поправляюсь, а Митя опять исчез. Не мог же он уехать без меня! Гога молчит, и между слов ни у кого ничего узнать не могу. От Папы пришли деньги, и мне заказали билет вместе с каким-то знакомым семьи. Где же Митя? Что опять происходит?.. Звонит со студии Гога и говорит, что мы вечером приглашены к Мите на прощальный ужин... Входим. Митю нельзя узнать, осунулся, глаза потемнели.

— Вы больны, вы простудились из-за меня?

— Нет, я совсем здоров.

— Почему же вы молча так странно исчезли?

— Я не исчез... Вы поправились, и я больше не смею бывать в доме у Гоги...

— Что-то случилось?

— Случилось то, что я — подлец по отношению к нему.

— Но ведь вы не настоящие друзья, а так, по соседству!

— Но он доверил мне вас как другу.

— Вы и были больше чем настоящим другом! Ах, поэтому вы бросаете меня одну в поезде?! Вы действительно трус, а по отношению ко мне предатель!

У него побелели губы. Его позвала мама. Он вернулся с чашкой чая.

— И зачем тогда вы устроили этот вечер?

— У меня не хватило сил уехать... не увидев вас еще раз близко... разговаривать с вами... В последний раз! Я ходил у вашего дома... видел вас... слышал вас...

— Я не жена Гоги.

Чашка выпала из рук.

— Если хотя бы чувство дружбы у вас ко мне есть, не бросайте меня... а я должен вас видеть... быть около вас... я больше ни о чем не прошу... не гоните меня... я вас люблю...

Колокола... Колокола... Как тогда в детстве... Мой друг... Мой муж...

Папа, мой Папа, чуть не на коленях умоляет меня передумать, не выходить замуж, что это еще не любовь, что потом я буду горько сожалеть, что еще очень рано. А я понимаю, что есть только одно «что» — сам Митя. Он сразу же не понравился ни Папе, ни Баби, ни Левушке.

— Понимаешь, он может быть и хороший человек, честный, и я его совсем не знаю, но он, как бы тебе сказать... человек не нашего круга, с другими понятиями, убеждениями, воспитанием, ты еще не в том возрасте, чтобы помочь ему осознать это, и вместо радости начнется страдание, брак есть брак, и уже ничего вспять повернуть нельзя будет. Может быть, он и любимый ученик Эйзенштейна, но нет в нем интеллекта и, помяни мое слово, он никогда ничего не сможет создать, не из чего ему создавать, пустота, а он уже взрослый человек... Ты помнишь одну из твоих невероятных, как всегда, неизвестно откуда приходящих идей: замуж не выходить, ребенка родить от умного, талантливого, красивого человека... Что, эта идея растаяла, как мороженое?

Папа встал и ходит около скамейки.

— Я не сплю ночей... где вы будете жить? На что? Как вы будете жить? Общежитие ужасное, я там был несколько раз: грязь, полное отсутствие удобств. Наша комнатушка покажется тебе раем!

Я тоже была в этом общежитии. Это большая грязная комната, вход прямо из коридора, отопление печное, туалет и кухня в другом коридоре, далеко, далеко. Это мужское общежитие Митиного института, и там еще живут студенты, их только еще обещают переселить...

Сижу, не дышу.

— Митина стипендия — гроши... Чем мы с Баби сможем тебе помогать? Я знаю, что юность жестока, дерзка, непослушна, легкомысленна, безответственна, и знаю тебя, и знаю, что при всем при этом против моей воли ты не пойдешь, но я не могу, не смею нанести тебе рану! Значит, так тому и быть. Аминь.

В марте мне исполняется восемнадцать лет, и на апрель назначили свадьбу.

9

Тося всегда без передышек взлетает на девятый этаж и вихрем врывается, ее семь звонков ни с чьими другими спутать невозможно. Она учится вместе с Митей, только на актерском факультете, тоже на последнем курсе. У нее лучистые серые глаза, такие же, как у Баби. Интересно, вот такими лучистыми бывают именно серые глаза... у нее белозубая улыбка, а сама она тоже лучистая, и обаяния у нее человек на десять, походка стремительная, поет, танцует, играет на гитаре. Они недавно всей семьей вернулись в Советский Союз из китайского Харбина, и несмотря на то, что ее увезли совсем маленькой, ничего эмигрантского в ней нет, наоборот, все лучшее русское, что мы растеряли,— в ней. Ей 25 лет. У нас в доме она сразу стала старшей сестрой.

— Скорей, скорей! Ты будешь сегодня сниматься в картине. Замечательный эпизод слепой цветочницы. Я уговорила режиссера снимать вместо меня тебя. Я рассказала режиссеру, что это должна быть трогательная девочка, а не такая старая пройдоха, как я, и у меня есть такая девочка. Ты только, пожалуйста, не дрейфь. Режиссер — старый хрыч, но я буду рядом с тобой. Это студия «Межрабпомфильм», помнишь, рядом с нашим институтом? Фильм об Америке — на улице стоит слепая девочка-цветочница с лотком фиалок. Когда выйдем из автобуса, я с тобой все отрепетирую. Все они хамы и дураки, и режиссеры тоже, и могут вообще не обратить на тебя внимание, мол, делай, что хочешь, а ты делай, как я тебе скажу, и никого больше не слушай. Будет большая массовка — смотри только на меня. У тебя должен быть свой туалет, и я послала нашу студентку за моим харбинским платьем.

В Тосином платье, загримированная, причесанная, я превратилась в американку. Тося от меня не отходит. Съемка должна быть на улице на фоне студии, это здание знаменитого до революции ресторана «Яр». Фасад разукрасили рекламой на английском языке, зажглось много огней, начала собираться разодетая толпа. Только теперь я поняла, что происходит, как это все случилось.

— Тосенька, милая, уговори режиссера снимать тебя вместо меня. Я ничего не смогу, я осрамлю тебя.

Раздался крик:

— Антонина! Где твоя девочка? Показывай!

К нам идет режиссер: старый, хромой, злой. Он осмотрел меня:

— Ничего, годится, трогательна, похожа на гусенка!

Началась репетиция. Я все делала, как мне сказала Тося: ко мне подходили люди, покупали фиалки, я улыбалась, сказала текст герою. Режиссер сказал:

— Очень хорошо, но мне надо, чтобы улыбались только губы, а глаза были мертвыми, слепыми!..

Как же так отнять глаза ото рта?

Тося издали молча на меня смотрит, не отвечая на мой умоляющий взгляд, режиссер и вся толпа тоже смотрят на меня и ждут, наверное, подсказать этого нельзя, я должна сама догадаться, как это сделать. От волнения у меня скосились глаза... Режиссер закричал, чтобы я перестала валять дурака... А потом меня расцеловала Тося и сказала, что съемка очень хорошая. Вторая половина сцены совсем другая: гаснут огни, фиалки не проданы, все бегут мимо, у меня катятся слезы. Теперь мучительно соображаю: как же так, ни с того, ни с сего заплакать? Началась репетиция, слез нет. Опять с мольбой смотрю на Тосю. Она подбежала и зашептала:

— Вспомни что-нибудь грустное, и заплачешь.

Я вспомнила нашего Бишку, как он попал под трамвай, и слезы действительно полились, но режиссер уже отвернулся и закричал на всю улицу:

— Антонина, что за тупицу ты мне привела? Ей не на съемке надо быть, а торговать за прилавком! Дура какая-то!

Я бросила лоток, ничего не видя перед собой. Подбежала Тося:

— Умоляю тебя, потерпи немного. Сейчас снимут, и все кончится. Я говорила тебе, что все они — хамы, я убью потом этого старого хрыча, но если ты уйдешь, будет большой скандал. И главное — неустойка. Это значит, что тебе не только не заплатят, а еще заставят выплатить стоимость съемки. Сделай это ради меня, ради себя. Ведь это единственный шанс вырваться, если ты в архитектурный институт не попадешь!

Я поняла только, что не смогу принести домой первые заработанные деньги, и я вернулась на место. Съемка состоялась. Только я теперь так плакала, что меня не могли успокоить...

Мы вышли на пустую улицу. Была уже ночь.

— Тебе этого не понять. Ты еще не знаешь, что все бездарные режиссеры, ничего не умеющие и не могущие, вот так добиваются результата, он нарочно тебя оскорбил, чтобы ты заплакала, и ты не огорчайся, ты же видела, как все к тебе ласково отнеслись, как тебя успокаивали...

У меня слезы лились до самого дома.

Семь звонков. Бегу по коридору, открываю. Стоят мужчина и женщина. После разговора с Папой чужие люди на пороге вызывают тревожную тоску.

— Мы с киностудии, нам хотелось бы с вами поговорить.

Шикарно приглашаю на скамейку.

— Режиссер Мачерет очень просит вас сыграть в его фильме эпизод.

Сижу чинно, внутри поет, со мной разговаривают, как с настоящей артисткой. От волнения

Тосе ничего толком рассказать не могу. Она едет со мной на студию, она в восторге, от меня не отходит.

— Эпизод неинтересный! Но ты видишь, как в павильон заходят люди на тебя посмотреть?! Вот увидишь, тебя еще пригласят куда-нибудь! Это значит, на той съемке тебя уже кто-то приметил!

И действительно, вскоре меня вызвали на пробу в фильм «Отцы» режиссера Садковича. Героиня — шахтерка, откатчица угля. Я делала все, как говорила мне Тося. Митя не поехал на пробу, сказав, что это неудобно, и был почему-то рассержен и недоволен и за что-то отчитывал Тосю.

И вот мы всей семьей во главе с Тосей едем на студию смотреть меня на экране. Митя оказался чуть ли не другом Садковича. Они вместе учились, только Садкович окончил институт раньше Мити. Они были связаны партийной работой.

Когда мы шли по двору студии, Тося сжала мне локоть.

— Тебя специально вышли посмотреть! Они тебя разглядывают! Значит, проба очень хорошая! Значит, удача! Тебя еще пригласят куда-нибудь! Пригласят!

А я ничего не вижу, не слышу. Поднимаемся по лестнице, заходим в совсем маленький кинозал — меньше моего «Великого немого». Погас свет. На экране появилось какое-то существо, убогое, тоненькое, незнакомое, с измазанным лицом, в больших сапогах, в измазанной кофте, и потом это же существо появилось, разодетое в украинскую шитую рубаху, в бусах, с лентами в косе, и запело... Пело ничего... Зажегся свет. Все сидят, не шелохнувшись. Тишина отвратительная...

Ни жива, ни мертва ловлю Папины глаза. Папа как-то не так, как всегда, с любопытством посмотрел на меня. Он доволен. Он от меня и этого не ждал, потому что он не видел моих дебютов в искусстве ни в школе, ни под тремя березами.

Это было в Кардымове, под Смоленском, у Тети Вари и Дяди Коли. Я жила у них до самой школы, потому что был голод и в Москве меня нечем было кормить. Тетя Варя работала в детском доме учительницей, а с нами занимался Дядя Коля. Теперь мне Папа рассказал, что Дядя Коля был царским полковником и, чтобы после революции его не расстреляли, скрывался в Кардымове, несмотря на то, что стал выборным командиром Красной Армии. Он очень красивый, голубоглазый поляк, стройный, высокий, с офицерской выправкой, голова белая. Он как-то сказал, что голову-то с войны он умудрился принести, но она почему-то побелела. Дядя Коля задыхался, кашлял, и нам объяснили, что это называется «астма» и что Дядя Коля весь изранен. От любви и нежности у меня придумалось вместо Дядя Коля — Дяаколь.

Все, что делал Дяаколь, вызывало восторг. Он учил нас маршировать как солдат, с надлежащей серьезностью в пять лет мы бодро распевали «Мальбрук в поход собрался, но тут же обкакался». Тетя Варя, как только мы демонстрировали ей свои познания, как-то странно раскрывала на Дяаколя глаза, выходила из комнаты, Дяаколь шел за ней, и мы слышали, как они шепчутся, а после этого Дяаколь добавлял нам еще какую-нибудь игру, и мы решили, что Тетя Варя помогала ему придумывать для нас игры. Все слова из Малобрука были для нас обыкновенными, других в деревне мы не знали, и когда нас привезли в Москву и мы иногда ими пользовались, сразу наступала странная тишина... Дяаколь научил нас читать, считать и громко декламировать «Леди Макбет». Это была единственная книга в доме. Мы неотступно шествовали за Дяаколем везде, даже когда он шел в туалет, мы ждали его на крылечке. Мы его обожали.

Дяаколь рассказывал нам, как он, только тогда его звали Гарун-аль-Рашид, изъездил все страны, какие есть на белом свете, а когда его звали Синдбад, то плавал по всем морям и океанам, и мы Дяаколя любили еще больше, потому что он такой герой. Вот тогда Дяаколь и придумал театр под тремя березами, которые росли перед домом: сделал настоящий занавес из простыней, поставил табуретки, пригласил соседей. Мы с Левушкой и пели, и танцевали, но когда я начала декламировать монолог «Леди Макбет», во-первых, все начали падать с табуреток от смеха, во-вторых, от волнения со мной что-то случилось, и Тетя Варя прямо во время действия схватила меня и понесла менять штанишки.

Первым заговорил режиссер:

— Ну, как вам ваша дочь?!

— Хорошо, но мне кажется, что она совсем не подходит к образу шахтерки, я скорее вижу в этой роли Тосю, она могла бы сыграть ее отлично.

И действительно, крепкая, ладная, она очень подходила, но режиссер как-то странно засмеялся и сказал, что он трактует героиню именно в моем плане...

Значит, все, значит, я буду сниматься.

В доме переполох. Тося уговаривает Папу разрешить мне сниматься. Папа не соглашается. Он считает, что артистка — не профессия, что надо во что бы то ни стало добиться поступления в институт. Тося даже свадьбу предлагает отложить до осени. Свадьбу она вообще почему-то старается оттянуть. Тося убежденно рассказывает Папе о моем могучем таланте, и Папа сдается. После свадьбы меня должны отправить в Донбасс на шахту, где снимается почти весь фильм.

До свадьбы остаются считанные дни, все закружилось, завертелось. Мне купили первые модные туфли на каблуках. Баби сшила из каких-то своих бывших платьев костюм и, хотя Баби требовала носить даже старые тряпки как королевские одежды, костюм получился красивым. Из комнаты вынесли кровать. Баби достала начинку, Мама испекла свадебный пирог. В ЗАГСе Митя еще раз попросил сменить мою фамилию на его, он не понимает, что это невозможно, что этого никогда не будет, я Папину фамилию никогда ни за что не отдам никому. На восьмом этаже Тося

запела венчальную. Левушка разбрасывал по лестнице цветы, Баби обсыпала овсом, и, наконец, все повезли нас домой, в наш первый дом на Остоженке. Папа распахнул дверь, я заплакала от счастья: Папина и Мамина свадебная мебель, которая стояла у друзей, после того как нас выселили из той, большой квартиры: кровать, на которой я родилась, ободранный пол покрыт ковром, при входе отгорожена маленькая кухонька с новой керосинкой, не надо будет бегать на общую кухню, и цветы! Цветы! Цветы!

А за окнами! До революции это был знаменитый Зачатьевский монастырь, как и все после революции, разгромленный, от храма остались одни руины, но стоит монастырская стена, высокая, широкая, в ней маленькие уютные ворота и место над воротами, где висела икона, входишь в эти ворота как в благодать, а наше общежитие помещается в кельях монахинь, и прямо перед окном — сохранившаяся маленькая часовня.

Митя проводить меня в Донбасс не смог, не было денег, и меня отправили одну, вся группа давно уже выехала.

Пошел дождь, и, сойдя с поезда, я увидела маленькую станцию и стоявшую в грязи лошаденку с телегой, на которой приехали меня встречать. Унылая дорога, унылый, черный, шахтерский поселок, ни одного деревца, крошечная мазанка с никогда не открывающимися окнами, за занавеской пожилые хозяева.

Садкович — щупленький юркий; бесцветный, наглый, самодовольный, с красным курносым носом, совсем нетворческий, неинтеллигентный, попал на режиссерский факультет по комсомольской путевке, как и Митя, они «выдвиженцы».

— Что же вы не приглашаете на новоселье?! Как вы устроились? Вам отвели лучшую хату и лучших хозяев!

Делаю вид, что намека не понимаю.

Через два дня, в десять часов вечера, раздался стук в окно. Хозяева испугались, весь поселок уже спит. Хозяйка вбежала ко мне за занавеску:

— Режиссер к тебе. Ему нужно с тобой говорить!

Я вскочила, оделась, пригласила.

— Извините, что так поздно, но я решил сам сообщить, что завтра съемки не будет.

Не знаю, что говорить. Смотрю на него, за занавеской замерли хозяева.

— Ну, что же вы не приглашаете к столу?!

Хозяева забегали, убирают постели. Я молчу. Садкович отдергивает занавеску, подходит к столу, вынимает из карманов водку, вино, консервы, белый хлеб. В стране голод, и бедные хозяева не могут оторвать глаз от даров. Сели за стол. Хозяева едят и пьют. Садкович что-то беспрерывно говорит, смеется... Отвратительная сцена длилась до полуночи. Садкович напоил хозяев. Я их еле подняла утром на шахту.

Как только за хозяевами закрылась дверь, я увидела под окнами выбритого, разодетого Садковича. Он быстро, без стука вошел, накинул на дверь крючок и побежал к окну задергивать занавеску. Я успела сбросить крючок и выскочить. Он не смог втащить меня обратно. Он стоял в двери бешеный, в разодранной рубашке.

— С Гогой ты вела себя по-другому.

Ожог. Жгучий. Гога. Еще раз он появился в моей жизни. Он вернулся из Тбилиси в институт злобный, ревнивый и начал поливать меня грязью, Тося публично надавала ему пощечин и сказала, что если она еще раз что-нибудь услышит из его поганого рта, то все расскажет Папе и Мите. Гога — трус, он замолчал, но липкое тянется, и вот теперь Садкович.

Группа взволнована событием: приезжает жена Садковича Рива. За ней посылают на станцию лошадь. Он, оказывается, женат, и не просто, а по любви, он Риву развел с мужем, у них медовый год... Со мной он наглый, как будто вчерашнего и не было. Хорошо, что все это кончится с приездом Ривы. Вечером, ложась спать и взглянув в окно, я обмерла: в сумерках быстро шел по направлению к моей хате Садкович. Я успела набросить крючок на дверь, молчу, не дышу.

— Да откройте же, мне нужно отрепетировать с вами завтрашнюю сцену, а то из-за вашей неопытности мы тратим съемочное время!

Хозяева на шахте. А если это правда? Не может же он быть таким негодяем! Молчу.

Через три дня Садкович появился снова, я дрожа, но твердо и громко сказала:

— Если вы придете еще раз, я все расскажу Риве и Мите.

Больше он не появляется, но на съемках стало невыносимо, изводит меня, грубый, злобный. Съемки идут вяло, материал неинтересный, фальшивый, совсем не такой, каким мог бы быть, сроки затягиваются, к осени мы не успеваем отснять натуру. Начались дожди, поселок потонул в грязи. Внутри меня что-то происходит. Я другая. Я беременна. Мечусь в отчаянии. Узнаю от хозяйки, что врача в поселке нет, машины не ходят из-за грязи, лошадь достать так, чтобы никто не узнал, невозможно, аборты запрещены, можно сделать только подпольную операцию в Ростове за сто километров, съемки — каждый день. Папу вызвать не могу. Он аборт делать не разрешит. Рива единственная, с кем можно посоветоваться, она ко мне отнеслась тепло, как старшая. Увязая в грязи, бегу к ней. Садкович — на съемке. Рива сразу перебивает:

— А как же будет с картиной?

— А что с картиной?

— Да если съемки затянутся, будет видна беременность! Вы же сорвете картину!

Глотая слезы, прибежала домой, и в окошко вижу Риву. Несмотря на данное слово, она все рассказала Садковичу. Садкович отпускает меня на три дня в Ростов для аборта, Рива поедет со мной и все поможет сделать. Скороговоркой она бросила:

— Телеграмму домой давать не надо. Ваши об этом могут и не знать.

Трясемся в телеге, в рабочем поезде душно, тесно, курят махорку, мне плохо и, думаю, думаю... аборт — это убийство... настоящее убийство... Сама Рива сделала много абортов. Ей тридцать лет.

В Ростове Рива ходит из дома в дом, звонит, шепчется, я плетусь за ней, все безрезультатно, и только под вечер нас впустили в какую-то квартиру. Вхожу в кабинет, врач — мужчина. Я никогда еще не была у врача, от стыда я выскочила из кабинета. Рива сразу сделалась сухой, нервной. Совсем поздно нас впустили еще в одну дверь. Седая, с добрым лицом женщина просит Риву посидеть в коридоре, а меня ведет в кабинет, сажает, берет мои руки.

— Дитя мое! Что вы надумали? Этого делать нельзя! Родители ваши, муж знают о вашей беременности? Это радость родить ребенка. У вас будет прелестный малыш. Кто эта женщина с вами?

Молчу.

— Я операции делать не буду.

И совсем к ночи подвал. В комнате, где стоит стол, грязь, сама женщина неопрятная, не похожа на врача, суетится, просит Риву сразу же после операции увести меня из квартиры.

— Извините, Рива, я операцию делать не буду, поедемте домой.

10

Митя... Митя... Моя первая любовь... На свадьбе я сломала каблук, и кто-то сказал, что это плохая примета.

Первая брачная ночь. Митя и терпелив, и мягок, и нежен, когда мой страх прошел, и это все случилось, Митя, вытащив из-под меня простыню, куда-то исчез. Ошеломленная жду Митю. Может быть, так и надо сразу куда-нибудь исчезнуть. Уже прошло часа три, а Мити все нет, и спросить, что делать дальше, не у кого, у Папы теперь об этом тоже не спросишь... Митя появился только к вечеру сильно выпивший и сказал, что они с братом «обмывали мою невинность».

Я постепенно осознаю тот разговор с Папой на нашей скамейке: «человек не нашего круга». Папа говорил о воспитании. Митя вообще не знает, что это такое, и приходится нам к нему приспосабливаться, ломать себя в дурную сторону... И дела мои плохи. Парусников не может протащить в институт без комсомольской путевки, будь ты даже семи пядей во лбу. Что будет со мной, с Левушкой? Моя карьера в кино тоже закончилась печально: съемки фильма затянулись, беременность стала видна, нашли похожую на меня прибалтийскую девушку, стали снимать ее, а меня оставили только на общих планах в больших массовых сценах, снятых на шахте. А потом был какой-то пленум ЦК по идеологии и почти готовый фильм закрыли как не отвечающий линии партии на шахте. Заработанные деньги кончились. Пока Митя учился в институте, Папа и Баби, как мышки в норушку, несли нам все, что могли. А после окончания института Митю по партийной линии оставили деканом режиссерского факультета, он стал получать зарплату, но часто эта зарплата остается в ресторане или на пирушке, когда появляются тбилисские друзья, а я тащусь с ребенком к своим пообедать. Мои, конечно, видят все, но молчат, и только раз, когда я завязала шею платком, Папа платок снял и увидел синяки, мне пришлось рассказать, что Митя душил меня из ревности.

— Надо терпеть, теперь у вас ребенок, и о разводе не может быть и речи.

И ревность-то эта беспричинная, неумная и к вещам, и ко всему живому, я ни о ком не думаю, я его еще люблю, я сделала бы все, чтобы спасти нашу любовь, а он ведет себя, как может вести распоясавшийся человек, знающий, что ему все дозволено. Так стыдно перед Папой.

Сегодня четверг... сумрачный... я вообще не люблю четверги... все неприятности у меня по четвергам... Мама и Папа, и мы устраиваемся кормить Ма́люшку грудью: Папа сделал для меня специальную маленькую скамеечку, они усаживаются по бокам и умиленно наблюдают. Митя пришел раньше обычного, выпивший, еле поздоровался и, не обратив на нас внимания, сел за стол.

— Ну, и сколько же еще будет длиться это зрелище?!!! Я тороплюсь! Где обед?!

Мы вздрогнули от его слов и тона. Митя вскочил, схватил с моих колен Малюшку и бросил на кровать. Девочка соскользнула на пол. Все произошло в мгновение. Папа дал Мите пощечину.

— Быстро соберите вещи!

Топор опустился.

Я молю глазами Митю попросить прощенье, но он опешил от отпора и стоит у печи, растерянный, жалкий.

Вот и все. Я снова вернулась с моей маленькой девочкой в нашу маленькую комнату.

Как-то я побежала в булочную и вижу — двое мужчин ищут наш дом. Это меня! Меня! Из кино! Я быстро обежала их и взлетела по лестнице. Семь звонков... Меня приглашают сниматься на студию «Мосфильм» в мопассановскую «Пышку» на роль юной жены старого фабриканта Карре-Ламадона. Режиссер Михаил Ильич Ромм, мой нечаянный спаситель! И все встало на свои места, и мое положение, и деньги! Деньги! Я извожусь, что теперь нас двоих кормят Папа и Баби. Митя

ничего не присылает, ну просто хотя бы игрушку для Малюшки, а о том, чтобы подать в суд на алименты, Папа и слышать не хочет.

И надо же так случиться, что почти год, каждую ночь, фильм снимается по ночам, потому что днем для студии не хватает электроэнергии, я среди первоклассных артистов. Это, наверное, единственный фильм, в котором все артисты все время вместе в дилижансе. Я одна не артистка, ничего не умею, и я не смею этого показать. У Ромма тоже первый фильм, он сам учится у этих же артистов.

Но у меня есть мой горячо любимый детский театр! Тогда, в той большой квартире, мы сдавали комнату, и в ней поселились две молодые подруги, они работали в детском театре, я не сводила с них глаз, я стерегла, когда они выйдут из своей комнаты, я старалась делать все, как они, я знала их платья, туфли, духи. Они-то и водили меня с собой в театр. Если меня почему-либо в театр не брали, я плакала, я вымаливала, я могла съесть манную кашу, хотя мне всегда казалось, что до меня эту кашу кто-то уже ел, и училась я хорошо из-за театра, мне не нравилось в школе всегда что-нибудь заучивать. В одном спектакле действие шло в зале, я сидела в боковой ложе бель-этажа, надо было смотреть вниз, я увлеклась, перегнулась через барьер, меня спасли, поймав за ноги.

И, конечно же, я знала всех, кто бывает у наших жилиц в гостях, и однажды я увидела *Ее*, ту которая творит все это волшебство, ее зовут Наташа Сац, она ласковая, веселая, с красивым-красивым голосом, и она взяла меня участвовать в спектакле, где должны были появляться настоящие школьники...

И еще! Когда у нас бывали гости и меня укладывали спать, то Мама пела старинные романсы, а ее подруга — цыганские, я, конечно, и не думала засыпать, а пристраивалась к замочной скважине и все слышала и видела, а когда шли проверять, сплю ли я, я мигом была в постели и очень старалась, чтобы у меня не дрожали ресницы. Я знала все модные песни, романсы и распевала их тоже: «Только раз бывают в жизни встречи» и всякие другие.

А один раз я была в Большом театре. Папа повел нас с Левушкой на балет, мне очень понравились люстра и ложи, но Папа все время молча поворачивал мою голову к сцене. Потом дома, по требованию всех, я все-таки смогла под свое пение станцевать кое-что из балета, только меня обижали все, потому что лопались от смеха, но я не обращала внимания и продолжала танцевать.

Такой я шагнула в «Пышку».

Семь звонков. На пороге незнакомый мужчина объясняет, что я должна явиться в Реалистический театр под руководством народного артиста Николая Павловича Охлопкова. Лечу. Некрасивый, разглядывает меня и приглашает артисткой в свой театр. Оказывается, он дружит с Роммом, и Ромм пригласил его на первый черновой просмотр «Пышки»... и передо мной приказ о зачислении меня артисткой в театр! А я при смерти от счастья!

Моя первая роль — Наташа в спектакле Горького «Мать». Это называется «ввод», потому что премьера спектакля была и кто-то уже эту роль сыграл. И вот я, одетая, загримированная, стою у кулисы перед своим первым в жизни выходом на сцену...

Мои новые друзья по театру волнуются тоже, но они, как и Охлопков, не знают, что я вообще не артистка, они думают, что я киноактриса и только в театре новичок. Они стоят чуть в стороне от меня. Я услышала свою реплику, наверное, пошла, наверное, сделала и сказала все, как надо, вышла за кулисы, спокойно повернулась, пошла обратно на сцену и еще раз повторила все с начала до конца. Актеры на сцене замерли, раскрыли рты, а я, не сказав худого слова, повернулась и пошла обратно за кулисы, где меня и подхватили. Андрей Абрикосов, играющий главную роль, очень смешливый,— так его потом отливали водой.

Охлопков, талантливый, безумный, одержимый, кидает нас из огня в полымя: то мы занимаемся биомеханикой по Мейерхольду и частенько педагог швыряет нас мимо матов, так что искры из глаз сыплются, и это для нежного спектакля «Кола Брюньон», в котором нет ни одной широкой мизансцены, то по системе Станиславского полгода сидим за столом над «Трактирщицей» Гольдони, где все вихрь, все движение; а в спектакле «Железный поток» он всю массовку сделал персонажами и, увидя меня в тельняшке с гранатой за поясом, придумал сцену с поцелуем, которая кончалась взрывом аплодисментов: играли мы не на сцене, а среди зала были проложены трапы, по которым и двигался этот самый «Железный поток», и сцены по очереди выхватывались ярким лучом света. Охлопков усаживает меня в этой тельняшке и с гранатой за поясом на пригорок с гармонистом. Он играет, а я, положив ему голову на плечо, блаженно слушаю... вдруг он неожиданно поворачивает ко мне голову, долго целует, гармонь замирает, и когда он отрывается от поцелуя, гармонь начинает играть с полуноты, на которой замерла.

Один спектакль талантливее другого! Яркие, разные, необычные! Успех театра настоящий, не придуманный, не заказанный сверху! «Разбег», «Мать», «Железный поток», «Кола Брюньон», «Трактирщица», «Отелло»... В первый международный театральный фестиваль наш спектакль «Аристократы» становится лауреатом. И хоть времени совсем уже не стало хватать, осуществилась моя мечта — я в спорте. Я чемпион по плаванию в нашем профсоюзе работников искусств! Вот тебе и Папа! Вот тебе и ярославская тюрьма! Вот тебе и Волга! И первая посвященная мне поэма, которую написал на репетициях «Железного потока» мой партнер артист Аи:

Полна изящества и неги,
Она сидела на телеге.

И глазки щурила свои
На малахольного Аи.
Он с обреченностью во взгляде,
Телегу и судьбу кляня,
Молил смиренно о пощаде:
«Оставь в покое хоть меня!»
Итак, она звалась Татьяной,
Наружностью была на ЯТЬ,
Но говорят, что с обезьяной
Была готова флиртовать!
В лице всегда ни капли гнева,
Улыбка вправо, глазки влево.
И, побросавши прежних дам,
Валились все к ее ногам.
В таких делах мужчины тупы.
Казалось всем, что без конца
Все будут трупы, трупы, трупы
И побежденные сердца.
Слова и взгляд ловя как милость,
За ней мужчин полсотни шилось.
Она ж брыкалась, как коза,
И усмехалась всем в глаза.
Но, наконец, пришла расплата —
Такого встретила Кита,
Что наша Тата, Тата, Тата
В него тати, тата, тата!
Ну вот и все, когда б желали
В стихах сих поискать морали,
Мораль нашлась бы без труда:
Татьяна в общем ерунда,
И неудачник пусть не плачет,
Ее фасон немного значит:
Появится какой-то «Он» —
И лопнул весь ее фасон!
Лишь я остался без изъяна.
Меж мной и ей была черта.
Лишь я!.. Но, кажется, Татьяна
И я — тати, тата, тата...

Я от страха перестала опаздывать, отучил Николай Павлович! Я мечусь, Левушку Парусников в институт устроил, и меня тоже, только пока вольнослушательницей, я тихонько, неофициально хожу в институт в его мастерскую на лекции, кормлю Малюшку грудью и в спектаклях мы, молодежь, заняты в массовых сценах ежедневно. И как-то летом я подлетела к театру, когда зазвенел третий звонок. Николай Павлович каждый спектакль был к началу в театре, и стало ясно, он меня убьет. Тогда я влетаю в аптеку, покупаю бинт и, несясь по улице Горького, к вящему удивлению прохожих, забинтовываю себе голову: ни забинтованная рука, ни забинтованная нога спасти меня не смогла бы. Николай Павлович ждал меня у входа в театр и, увидя мою забинтованную голову, обомлел. А я твердо и убежденно сказала, что я упала с трамвая и разбила себе голову. Я была отпущена домой, но совесть меня сгрызала, и я дала себе слово больше, чего бы это мне ни стоило, никуда никогда опаздывать не буду, но сразу это как-то не получилось, и я, опять опаздывая, влетела в театр, моля Бога, чтобы не было Николая Павловича. Я сбросила пальто и ринулась в гримерную, а театр крохотный, наш актерский гардероб и буфет в подвале, в гримерные ведет крутая длинная лестница шириной в человеческое тело и забранная в фанерные стенки — получается узкий коридор. Я кинулась к лестнице, подняла глаза и увидела стоящего наверху Николая Павловича с широко расставленными ногами, бешеного до белизны, ноги упираются в стенки лестницы. Принимаю решение: со скоростью самолета взлететь по лестнице и успеть проскользнуть между его ногами. Он поймал меня за попу, но руки у него соскользнули, и я успела влететь в гримерную. Крючок там слабый и все мы навалились на дверь. Что было с Николаем Павловичем!!! Он поранил руку, дверь в гримерную треснула, он так кричал, что зрителям наверняка было слышно, а со сцены разрываются безумные звонки помощника режиссера к началу спектакля, все выскочили из гримерной, а я забилась в угол под гримировочный столик и мелко дрожу, влетает помрежка и говорит, что Николай Павлович ушел из театра, и я, надевая на ходу костюм, бросилась на сцену. А вскоре над Николаем Павловичем был общественный суд: он в бешенстве на репетиции «Кола Брюньона» ударил героиню каким-то железным прутом по плечу и сломал ей ключицу. Теперь я уже больше никогда никуда не опаздываю...

А еще история со спектаклем «Бравый солдат Швейк»! Швейка отлично играл замечательный актер Плотников, добрый, хороший иисусообразный человек. В спектакле есть сцена: Швейк заходит в трактир, трактир пуст, и только одна проститутка заснула на столе. Я играла эту проститутку, ни единого слова в роли нет. Швейк трясет меня, будит, я спросонок понимаю, что будят не для работы, а знакомый Швейк, машу на него рукой и выхожу на улицу. Плотников условно потряс меня за плечо, я не шевелюсь, он потряс по-настоящему — не шевелюсь, тогда он тряхнул меня, как следует, и поставил на ноги. Я открыла глаза, посмотрела на Плотникова и сказала: «А, Швейк!»

и, не проснувшись до конца, покачиваясь вышла со сцены. Зал решил, что я гениально сыграла и проводил меня хохотом и аплодисментами. Охлопкову, конечно, доложили, он очень смеялся, вызвал меня и сказал, чтобы мы с Плотниковым так и играли эту сцену, но чтобы я не засыпала больше на сцене по-настоящему.

А после премьеры «Пышки» на двери моей гримерной появился шарж, отлично нарисованный нашим художником: я в космосе, среди звезд, в профиль, вся в полете с развевающимися волосами, в своем единственном черном выходном костюме, и надпись:

«Кинозвезда чуть-чуть лишь тлеет,
Да только светит, а не греет!»

11

Ленинград! Какой он? Красавец? Город на болоте? Меня утвердили на главную роль в фильме «Горячие денечки» на студии «Ленфильм». Снимают фильм два молодых режиссера. Проба была в Москве. Теперь я приехала на съемки.

Прекрасный, торжественный Невский проспект! Только мне не нравится, что Петр I построил в конце Невского Адмиралтейство, лучше бы сияла Нева, голубая, тревожная, моя Москва нежная, тихая, мы хлебосольны, а ленинградцы гостеприимны, они мягче, интеллигентнее во взаимоотношениях, а может быть, и холоднее, мы проще.

Сама студия тоже не такая, как «Мосфильм», уютная. И режиссеры совсем другие. Кроме братьев Васильевых, здесь все евреи, но тоже не такие, как на «Мосфильме». Наши совсем русские, а эти как иностранцы, особняком, и уж даже чересчур интеллигентны, я не знаю правильного значения слова снобизм, но, как я его понимаю, они снобы. Я здесь как совсем взрослая. Я в новой для меня жизни.

На встречу Нового года меня пригласили в Дом кино. Я впервые встречаю Новый год в общественном месте, я впервые в сшитом из нового голубого шелка платье, я королева, от меня не отрывают глаз, оба режиссера в меня влюбились. При входе в Дом кино не надо никаких пригласительных билетов, а есть пароль: сверху лестницы громко кричат: «Как живете, караси?» Надо ответить снизу так же громко: «Ничего себе, мерси!» Сверху: «Как дела у вас в кино?» Снизу: «Ничего себе, говно». И все это надо проделать совершенно серьезно. Я не удержалась от смеха. И все-таки, сравнивая мой детский театр и мой Реалистический с «Мосфильмом» и «Ленфильмом», я чувствую в кинематографе какую-то неприязнь, что ли, фальшь, холодок, за тобой как будто наблюдают, следят, чтобы ты не вырвалась, чтобы не пришлось потесниться, может быть, это от того, что все режиссеры снимают своих жен и боятся конкуренток.

А я в моей новой жизни глазам своим не верю. Все трогаю руками. Гостиница «Астория» роскошная, как «Метрополь»! У меня своя ванна, я по несколько раз в день плаваю в ней! С ногами устраиваюсь на диване и читаю, читаю, читаю! Папа удивится, какой я стала умной! Живопись! Музыка! Храмы! Брожу по каналам! По набережным! И я увидела знаменитую Грету Гарбо в фильме «Королева Кристина». Осиянное чудо. Это не красота, это свет души, это глубина таланта, ума. Я такая жалкая! Что я играю, кого, зачем, хочется кричать, плакать. Может быть,лучше ничего прекрасного не видеть, не слышать, не сравнивать?! Нет! Нет! Нет! И нет! Видеть! Слышать! Сравнивать! А интересно, от счастья умирают?

И еще у меня роман. Я никогда не видела, чтобы человек был так влюблен. Он не ест и смотрит, как я ем. Он стирает мои носочки, в которых я снимаюсь, и оставляет записку в моем номере: «Ваши носочки сохнут на батарее центрального отопления, а я сохну у себя в номере». Институт пришлось бросить, но зато мы живем теперь как крезы. Папа на постоянной, хоть и непонятной для него, работе: он инженер по снабжению в огромном степном совхозе на Кубани, его устроил туда саратовский друг. Раньше Папа и не слыхивал о такой профессии, она оказалась сложной, но Папа постиг и эту профессию и наладил работу, им очень довольны, и он может часто приезжать на день, на два в командировки. Я тоскую по Папе! И кино мне не кино, и театр мне не театр... Папа топает ногами, кричит, не позволяет мне тратить ни рубля на дом, он все привозит с Кубани, там не так голодно, как у нас, а к моей грошовой зарплате в театре прибавился заработок в кино, так что мы скопили деньги, и у меня теперь шикарная шуба из кролика под «шеншель», у Левушки теплая шапка.

Семь звонков, вскакиваем. Папа вчера тихонько приехал на три дня на премьеру «Горячих денечков». Восемь часов утра! Знаем же, знаем, что арестовывают по ночам, но сердце начинает разрываться на куски. Бегу. Открываю. Яша! Наш Яша! Он прямо с вокзала, он теперь живет в Горьком, ему удалось поступить там в институт.

— Скорей! Не умываясь! Бежим на Пушкинскую площадь!

Не переводя дыхание, бежим по нашему бульвару... В центре Пушкинской площади настоящие качели, и на них я во весь рост. Очень хорошо сделанная кукла! И вот это, наверное, и есть слава: на улицу нельзя выйти, здороваются, улыбаются, приветствуют, поздравляют. Гордо расхаживаю по Москве! Восторг! Охлопков недоволен и сказал, что никуда больше меня сниматься не отпустит. Отпустил, и я снимаюсь на «Мосфильме», и мы теперь уже просто миллионеры. И Папа меня выгоняет в первый мой в жизни отпуск! На курорт! В Кисловодск!

12

Телеграмму из Кисловодска о приезде решила не давать, появиться на пороге комнаты неожиданно, загоревшей, счастливой с букетом знаменитых черных кисловодских роз. Тихонько открываю входную дверь ключом, бегу по коридору к нашей комнате, распахиваю дверь и падаю в бездну: вещи вывернуты, разбросаны, Мама на стуле посреди комнаты в оцепенении, смертельно спокойная, Малюшка в кроватке, лекарства. Мама безучастно разжала рот, безучастно уронила:

— Папу арестовали четыре дня назад, двадцать четвертого августа, в три часа ночи, Баби — двадцать шестого августа в пять часов утра, ребенка при обыске простудили.

Удар с размаху, в темноте, лбом о рельсу... Шагнула по упавшим розам, раненым криком кидаюсь к Маме, трясу, привожу в чувство, говорить не можем.

В моей памяти осталась семейная фотография на вокзале, когда все провожали меня в Кисловодск, тихий, теплый вечер, на перроне мои любимые, дорогие моему сердцу... Поезд тронулся, и поплыли они от меня все дальше, дальше. Почему я тогда не выпрыгнула из вагона?

А потом закружилось, покатилось. Как дочь врага народа меня уволили из театра, сняли с фильма, в котором я только что начала сниматься... Себе теперь я тоже больше неподвластна, на моих руках Мама и дочь.

Потекли все приобретенные вещи в скупку за гроши. Куда идти? Что делать?.. Мне двадцать три года, девочка, Мама никогда не работала. Меня стали бояться, сторониться, ждать от кого-нибудь помощи бессмысленно — начался страшный, жуткий, знаменитый 37-й год. Над страной черная туча, за несколько месяцев арестовали тысячи людей, и все от страха закрылись и слушают по ночам, за кем идут. Осталось два-три друга дома, но они могут поддержать только морально, материально они сами нищие.

Тося, которая теперь живет прекрасно, почти прекратила общение. Она года два назад вышла замуж за большого военного, брата члена правительства Куйбышева и стала странно себя вести. Не то чтобы она совсем исчезла, но приезжает в нашу убогую комнату редко, неожиданно, роскошно одетая, на машине, привозит еду и подарки и так же неожиданно исчезает, не приглашая к себе, не оставляя никаких координат. А сейчас исчезла совсем. Самое невыносимое — душевная мука... неотступная... без сна... Папа, Баби! Баби, Папа! Где они?! Как?!.. Папу уже водили на расстрел... От этих видений мечусь по бульвару. Горе как огромная черная туча.

В знаменитых очередях на Лубянке к окошку для справок я услышала, что в подвалах расстреливают! Что суда не бывает! Я бросилась к железным воротам Лубянки.

— Убийцы! Негодяи! Отдайте Баби! Папу! Что вы с ними сделали?!

Из-под земли вырос человек в штатском, больно схватил меня за руки, трясет, шипит мне в лицо.

— Дура, замолчи! Успокойся! Заберут и тебя! Беги! Беги скорей! — И толкнул меня в сумерки.

Запомнилось лицо: напряженное, серое, с черными глазами. Я побежала. Если меня арестуют, погибнут и Мама, и Малюшка. Маму успокаиваю: все обойдется, денег еще очень много...

Левушка, брат мой, кровинушка моя, половинка, друг мой верный! Он не оставляет меня одну. Он уже на последнем курсе архитектурного института, он после занятий бежит к нам!

Родились мы почти в одно время, я в марте, он в мае. Наше духовное общение началось на заре нашего умения разговаривать, когда нас сажали на горшки. Он у нас Николаевич в честь Толстого. Потом революция. Потом голод, и мы оказались в Кардымове. Какое счастье, что Дяаколь умер от астмы, его бы тоже сейчас арестовали, и он задохнулся бы в тюрьме. Левушка маленький был солидным, несмотря на голод, застенчивым, медлительным, выговаривал вместо «чемодан» «чемордан» и вместо «шоколадка» «шерлохладка», я худющая, хитрющая, быстроногая. Пока Левушка соображал, я успевала все проделать. Как-то Тетя Варя дала нам кусочек сахара, разломив его пополам, я быстро съела свою половинку, а Левушка зажал сахар передними зубами и посасывал его. Я внесла предложение: один только разочек лизнуть его сахар, и, когда Левушка потянулся ко мне, я зубами выхватила его половинку, ревел Левушка тоже солидно, громко, басом, на что получил ответ Дяаколя: «надо было крепче держать».

На праздники или когда мы совсем тощали, за нами из далекой деревни приезжал на розвальнях Тети Варин кум. Нас закутывали в одеяла, оставляли только щелочки для глаз и укладывали рядом в розвальни: лошади несутся, мухорденькие от инея, дорога от мороза трещит, звезды несутся быстрей лошадей, мы подкатываем к крыльцу, нас вносят в жарко натопленную избу, много-много детей, раздевают, мы сразу лезем за печку целовать теленка, он хорошенький, с теплым черным носом, потом нас сажают за стол, и мы едим белые блины со сметаной, объедаемся, млеем, засыпаем за столом, просыпаемся на печке и на улицу — в снежки!

Удивительное лицо было у этой кумы: с белорозовой прозрачной кожей, покойное, умное, с высоким лбом, чуть скуластое, с чуть приплюснутым широковатым носом, с глазами глубокими, ясными, понятливыми — лицо таинственное, вековое, ключевой водой омытое, с нее можно было писать икону, она запоминалась навсегда.

А один раз зимой, когда мы ехали к ним, за нами гнались волки. Мы, конечно, ничего об этом не знали и были в восторге от быстрой езды, но кум, когда мы влетели в деревню, поседел, а одна лошадь пала! Говорим с Левушкой, вспоминаем, а в глазах рана. Вспомнили историю с сажелкой: во дворе нашего дома была сажелка, я придумала сделать плот и переплыть на другую сторону.

Я связала три бревнышка и прыгнула, Левушка долго не решался, а когда решился, то плот уже поплыл. Сажелкой на Смоленщине называется небольшое озерцо, грязное, с тиной. Когда я выплыла на середину, мне стало страшно, что я упаду, увязну в тине, ко мне присосутся пиявки, и я подавлюсь головастиками. Только я так подумала, как плот перевернулся. Кричать и звать на помощь нельзя, накажут. Я вылезла сама, а Левушка уже обежал сажелку и, стуча зубами от страха, смотрел на меня во все глаза: я в тине, потеряла сандалик. Я уговорила Левушку пробраться тихонько в дом и принести мне воды и переодеться, а сама спряталась за сараем. Вместо Левушки из-за сарая появилась Тетя Варя с ремнем. Левушку выпороли тоже, нас всегда и пороли, и ласкали вместе... А зимой я смастерила всем ребятам деревянные дощечки, чтобы кататься по реке сверху вниз, и поехала первая, а внизу вырубили прорубь, и я с размаху в нее въехала. Дяаколь никогда нас не наказывал и всегда меня защищал! Так захотелось посмотреть Кардымово. Когда все беды кончатся, обязательно туда пойдем и найдем наш дом — он был большой, красивый, наверное, помещичий, а Левушка по памяти нарисует портрет кумы.

В Кардымове я научилась отлично драться. Надо было защищать Левушку — он пока поворачивался, ему разбивали нос. А рядом с нами жила семья Петуховых, огромная, много детей, богатая, рыжая, в двухэтажном самом лучшем в Кардымове доме, лошади, коровы, они были кулаками. Самый младший Петька был гаденыш и все время делал нам с Левушкой гадости. Он был старше нас, ему было семь лет, он уже ездил верхом на лошади, и, когда я вымолила хоть разок посидеть на лошади, он посадил меня на самую дикую, и она сбросила меня. Этот Петька Левушку везде дубасил и Дяаколь показал, как защищать нас двоих. Кроме того что Петька лез в драку, он дразнил нас, что мы — нищие, голодные, и ел на наших глазах ватрушки, за что получал от меня в нос, и, конечно, я за все это дразнила его «рыжим», и ему это тоже не нравилось.

Встретила Тосю, она ехала в машине, увидела меня, не остановилась и сделала большие глаза, показывая, что со мной общаться не может. Откуда она могла узнать, что Папа и Баби арестованы?

Дела наши совсем плохи, кончаются деньги и вещи, теперь друзья приносят крупу, хлеб, что возможно. Выхода найти не могу. Могу пойти грузить, там не требуют трудовую книжку, но что я наработаю и если свалюсь, то даже с протянутой рукой некому будет стоять. Сказали мне, что на периферии меня могут принять в театр, несмотря на запись в трудовой книжке, потому что героинь нет нигде. Но я не могу уехать из Москвы — у окошек на Лубянке нет ответа ни о Баби, ни о Папе, и стоять надо днями. И с Левушкой плохо. Когда умер Дяаколь, Тетя Варя с Левушкой переехали в Москву и жили у нас в той большой квартире, а когда мы стали лишенцами и нас выселили, то им негде было жить и Тетя Варя разыскала своих друзей по Смоленску Астровых, и они перебрались к ним. Это русская интеллигентная семья, тогда еще сохранившаяся, доброжелательная, открытая, дружная, мы с Левушкой были там как родные.

Астров учился в знаменитом институте красной профессуры, где учились все коммунисты, пришедшие к власти после революции. Астров был другом Бухарина, с которым мы детьми играли в прятки. Бухарина расстреляли, начался разгром и этой семьи. Астрова арестовали и расстреляли. Тетя Аля заболела сердцем и молодой умерла, трое девочек остались с совсем старой бабушкой. Левушке там жить больше нельзя, его могут выбросить из института, и он ночует, где возможно, иногда и просто на нашем бульваре, а к нам приходит тихонько со своим ключом.

Бедная Тетя Варя, она тоже не ночует у Астровых, боится, что это может отразиться на Левушке, и мечется по друзьям, к нам приходит тоже тихонько, в определенный час и ждет на лестнице, когда мы ей откроем дверь, чтобы не звонить. Я бегаю по знакомым и ищу, куда можно Левушку и Тетю Варю пристроить, хотя бы ночевать, а Левушка нашел жилье сам и стал даже приносить то сахар, то что-нибудь Малюшке, и я как-то шутя спросила:

— Брат мой дорогой, уж не начал ли ты ради нас продавать себя дамам?!.. С каких доходов ты покупаешь?! Твоей стипендии не хватает на обеды в столовой!

На что он, улыбнувшись, ответил:

— Продавал бы, сестра дорогая, да нет покупательниц!

Смотрю на Левушку с гордостью и умилением: мой «чемордан» превратился в статного молодого человека, интересный, высокий, особенно красивый у него рот, вычерченный, благородный, кожа смуглая, лоб высокий, лицо серьезное, вдумчивое, доброе, интеллигентное, а глаза и выражение лица остались детскими. У меня волосы как палки, а у него вьющиеся, в дядю Кирилла, так Левушка называл Папу. Он такой же мягкий, рассудительный, каким был маленьким, и женщинам очень нравится. Он только, как и в детстве, загребает правой ногой, но это его не портит, и я шучу, что он никогда не потеряется.

Профессор Парусников говорит, что Левушка очень талантлив и у него большое будущее. Он интересно рисует и лепит, а над моим рисовальным творчеством все смеются, зато я отлично черчу, и в институте он за меня рисовал, а я за него чертила...

Я стала замечать, что Левушка, разговаривая со мной, дремлет, а один раз, ожидая еду, заснул на столе. У нас в семье не принято расспрашивать, если человек сам не говорит, и я молчу, но про себя решила, что у него появилась женщина и ему по ночам не до сна, он возмужал, плечи раздались. Когда он сидел совсем сонный, я не выдержала и спросила, что он все-таки делает по ночам. С враньем у нас в семье дела обстоят плохо. И Тетя Варя, и Папа больше всего пороли за вранье, и Левушка смешно врет: глаза опускаются долу, один уголок рта начинает дрожать, и за километр видно, что он говорит неправду. Я сразу сказала:

— Говори правду, а то будет очень длинно!

Он смешно улыбнулся. Он меня называет или Татьяшкой, или Татьянкой, а когда подлизывается Татьянкой-обезьянкой или Татьяшкой-обезьяшкой.

— Понимаешь, Татьяшка-обезьяшка... Ты только не сердись... Я по ночам разгружаю дрова... Работа чистая... А сплю я на лекциях. У меня с учебой все хорошо...

Смотрим друг на друга, прозрачный колодец глубокой любви, дружбы, души...

А Митя? Я ведь вернулась к нему. Когда он понял после моего ухода, что произошло, начал просить у всех прощения, стал опять нежным, внимательным, сказал, что переделает себя, никаких скандалов, никаких попоек, никаких сцен ревности. Он поклялся честью, дал слово коммуниста, что больше никогда ничего не повторится, и все началось сначала, только теперь я ушла сама, без Папы, совсем. Митя из комнаты не уходил, пришлось, как и в первый раз, уйти мне. Как и в первый раз, денег не давал, рассчитывая, как всегда, на Папу, а когда Папу арестовали, единственного человека, который мог меня защитить, стал меня преследовать, опять клясться, а когда понял, что это безвозвратно, стал диким, поступки стали необъяснимыми — подстерег Маму, когда она вышла на бульвар гулять с Малюшкой, подкрался, схватил ребенка и побежал. Малюшка билась, кричала, с Мамой тяжелый сердечный приступ, Малюшка от испуга заболела, а потом он пошел в партком и каялся, что не разглядел врагов. Меня с картины сняли. Я поняла, что он — не просто неумен, а подл, и отрезала навсегда.

Меня начал поедать червь сомнения: а может быть, нельзя и не надо жить своими принципами, а ради близких чем-то поступиться... Я стала взрослой, женственной, у мужчин успех... Может быть, обратиться к одному из них за помощью или даже выйти замуж, и мы будем спасены... Но Папа, мой бедный, мой чудесный Папа, он же сам вложил в меня «драться за жизнь надо до конца, быть честной в чувствах»... Он же сохранил мою невинность до первой любви... он же сказал, что сойтись с мужчиной, не чувствуя к нему ничего,— падение... что жизнь оценивается не словоблудием, а поступками!

Боже! Боже! Арестована Наталия Сац! Та самая Наташа Сац, которая создала мой детский театр. Она арестована, театр разгромлен. Что же это такое?! Что же это такое?! Какое горе! Знает ли она, понимает ли, сидя в тюрьме, что она сделала для русской культуры, как владела нашими маленькими сердцами!

Невозможно осмыслить, постичь понятие «расстрел». Убить человека за то, что он не там работал, не так сказал, не так мыслил...

Еду на периферию как только что-нибудь будет известно о Папе и Баби. В голове от непонимания сумбур: что творится в стране, теперь уже почти в каждой семье есть арестованные и, если Папу арестовали за то, что он «бывший», то Баби?! Почему Баби?! Просто женщина. Мама и Баби родом из Саратова, и у нас было много саратовских друзей, и они не были «бывшими» — их тоже арестовали... Чем больше думаю, тем все непонятнее...

13

Семь звонков. На пороге Борис Горбатов. Я с ним познакомилась в летнем кафе журналистов — там иногда появлялись большущие вкусные раки, и все любители туда сбегались полакомиться. Меня в кафе привел мой симпатичный и добрый друг сценарист Илюша Вершинин. Он знал, что я — страстный ракоед. Бориса пожирала та же страсть. Илюша нас и познакомил.

Семья Илюши была, как и моя, на даче. Квартира на Никитском бульваре утопала в клопах, и я ночевала у Илюши. Борис оказался тоже у Илюши, ему как будто бы негде ночевать. Квартира большая. Я легла в той комнате, в которой спала раньше. Только все затихло, дверь в мою комнату тихонько открылась, и на пороге появился Борис. Кроме любви к ракам, я не обнаружила ничего с ним общего — он просто решил не упустить возможное, тем более с засиявшей на небосклоне «звездой». Я сказала ему что-то нелицеприятное, и он мгновенно исчез.

Меня разбудил знакомый запах. Было еще рано. Я подошла к двери и в щелку увидела, как Борис и Илюша молча, тихо накрывают на стол, а в центре стола дымятся огромные раки. В детстве я мечтала когда буду богатой, буду с утра до вечера есть раков, Папины картофельные польские пляцки и чечевицу! За столом я разглядела Бориса: уже располневший в двадцать девять лет, почему-то наголо бритый, наверное, из-за лысины, небольшого роста, плохо одет, да не просто плохо, а в косоворотке, в сапогах — это революционное одеяние интеллигенция уже давно перестала носить, близорукий, в очках, с грязными ногтями и руками, с запахом дешевых папирос и немытого тела, походка смешная, нелепая для мужчины, мелкими семенящими шажками, речь сбивчивая, скороговоркой, лицо симпатичное, доброе, честное, глаза без очков хорошие. Он журналист газеты «Правда», недавно вернулся с зимовки в Арктике, когда-то написал какую-то книгу о комсомоле.

Он перестал ночевать у Илюши и провожает меня в театр и из театра. Когда я собиралась к своим на дачу, он попросил взять его с собой. Это было в июле, а в августе арестовали Папу и Баби, Борис исчез и вот сейчас стоит на пороге.

Борис сказал, что ничего не знает об аресте, что у него были неприятности: он потерял орден «Знак Почета», который получил за зимовку в Арктике, теперь у него все хорошо, и может ли он бывать у нас. Они с Илюшей часто приходят, а вскоре Борис подарил мне свой только что напечатан-

ный рассказ об Арктике и предложил написать вместе сценарий: у него много интересного материала, но он совсем не знает кино, и как написать роль, которую я могла бы и хотела сыграть, он тоже себе не представляет. Борис в разводе, детей нет, живет по друзьям, возникает идея работать в загородном доме творчества писателей в «Переделкино», куда он может достать путевки.

В Переделкино все ко мне хорошо отнеслись, и не из сочувствия, они не знали, что у меня арестована семья, отношение возникло само по себе, наверное, потому, что я была единственной женщиной во всем доме. Дом уютный, двухэтажный, деревянный, нас совсем немного, к трапезе собираемся внизу за большим столом, почти все мои ровесники, только еще начинающие «творцы», и Борис оказался старшим, по вечерам собираемся в гостиной, спорим, читаем свои творения, а потом все вместе идут провожать меня на электричку. Борис стал называть меня как невестку Горького Тимошей — так я и стала здесь Тимошей, а шумная, полная, добрая, восторженная директриса Мария Львовна, влюбившаяся в мою гимназистку в «Последней ночи», полюбила и меня. Она женским чутьем угадывала, что у меня что-то не так. Она видела, как я съедаю за обедом первое, а второе и сладкое под каким-нибудь предлогом уношу в комнату, чтобы отвезти домой, и в моей сумке стали появляться пирожки, куски торта, котлеты, а к моему приезду подаваться такие обеды, что появилась коллективно созданная поэма «Как Тимошкины проделки разорили «Переделки». Узнав, что я бываю в Переделкине, тоже плененные моей гимназисткой, пришли познакомиться драматург Афиногенов с очаровательной женой-американкой, солнечная, любящая семья.

Странное происходит со мной: из театра меня выгнали, а фильмы и «Пышка», и «Горячие денечки» идут. И главная странность с «Последней ночью»: премьера была незадолго до ареста Папы и Баби, а фильм продолжает идти во всех кинотеатрах, и даже здесь мы всем домом ходили его смотреть в туберкулезный санаторий.

Семья Афиногеновых живет здесь круглый год, и они часто приглашают меня с Борисом в гости, в свой тоже, как и они, теплый, уютный, светлый дом. Они незабываемые, удивительные, красивые, счастливые, я еще таких семей не видела.

Работаем много. Наша железобетонная героиня потихоньку оживает, движется, разговаривает, становится близкой, у нее, оказывается, есть характер. Это увлекает. С Борисом работать трудно. Он действительно ну совсем ничего не понимает в кино, да и его приоткрывшийся мир какой-то пустой и совсем неинтеллигентный, но искра в нем есть: когда он пишет без фантазий о том, что знает,— это уже становится приемлемым, и непонятно, откуда он хорошо владеет диалогом. Жаль, что Борис влюбился в меня. Это уже видно всем, и это может помешать работе. Нужно как-то тактично удалить из наших отношений эту тему. Но теперь, когда я не могу вырваться в Переделкино, он тут же под каким-нибудь предлогом приезжает в Москву, хватает Илюшу, и они приходят на Никитский бульвар. Тогда они с Илюшей сотворили первую оду.

Илюша:

Конечно, это все не то —
С лицом сияюще-болванским
По лестницам мотаться без пальто
За кубиками и вином шампанским.
Но что мне делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Когда любовь, как неземной покой,
Укладывает жизнь стихами?

Борис:

Поймите, граждане, и трижды пейте с нами!
За счастье острое и колкое как нож!
За девушку, звучащую стихами,
Единственную из земных Тимош,
Нет, мне не стоило на этот свет родиться.
Остынь, пропитанная водкой кровь,—
Мне в этом доме предлагают чечевицу,
А мне нужна безумная любовь!

И Илюшино четверостишие:

Горбатова только могила исправит —
Не знаю, помогут ли тут чудеса.
Он Танин талант незаслуженно хвалит
И ходит за водкой четыре часа.

Но в отношениях Борис сдержан: никаких пылких объяснений, трагедий, сцен. Работать иначе было бы невозможно. Он это понимает.

После Москвы, Лубянки здесь тишина.

Мария Львовна достала мне где-то сапоги, и я брожу и брожу по лесу, и все тогда легче, выносимее. Надолго я в Переделкино приезжать не могу, мы с Левушкой Маму одну ни на минуту не оставляем, как будто, если придет беда, мы сможем ее остановить.

Приехала в Переделкино в солнечный день, захотелось хоть пятнадцать минут побродить по лесу. Борис попросил пойти со мной. Он совсем не любит природу, никогда не гуляет, он взвинчен, и я интуитивно сжалась. В лесу он вдруг упал на колено и залепетал своей скороговоркой, чуть не плача.

— Сил больше нет... Я люблю вас, одну, навсегда. Я еще никогда никого не любил... Будьте моей женой... Я сделаю все...

Зачем, зачем он это говорит?! Остановить его! Все рушится! И наша работа, и моя почти влюбленность в его мужскую сдержанность!

Смотрю на него сверху, он такой жалкий в своих сапогах, в кепке, на колене, в луже... Какое чувство подсказало ему эту оперетту? Почему он не заговорил серьезно, просто?

— Я стану писателем, я достану комнату, буду зарабатывать. Все будет так, как вы захотите. Я знаю, что вы меня не любите. Я сделаю все, чтобы вы меня полюбили.

— Меня тоже могут арестовать.

— Я поеду, я пойду за вами, куда угодно. Я вас никогда ни в какой беде не брошу... даю вам клятву!!!

Я подняла его с колен. Мы побрели, не видя, куда ступаем. Я не знаю, что сказать, как его не обидеть...

— Вы молчите! Я понимаю, что не имел права говорить обо всем этом. Пусть признание вас ни к чему не обязывает, но возьмите у меня в долг деньги, я же вижу, что иногда вы не приезжаете из-за того, что у вас нет денег на дорогу. У нас уже почти готово либретто сценария, мы получим двадцать пять процентов от договора, вы сразу же сможете отдать мне долг!

Так не хочется и трудно объяснить чужому человеку свое сокровенное, понятное мне одной.

— Борис! Мы с вами никогда не касались этой темы... Я не хочу замуж... никогда не хотела. И я не смогу вам объяснить, откуда ко мне пришло это. Когда я вижу свадьбу, когда открыто под руку появляются на людях муж и жена,— и это значит мужчина и женщина,— мне всегда не по себе. Мне кажется, что печать в паспорте, дающая на это право, выдумана людьми для фальшивой морали, для прикрытия, может быть, даже цинизма, нельзя вот так напоказ идти с близким мужчиной, потому что тебе в паспорте поставили эту печать. Отношения мужчины и женщины должны быть скрытыми для глаз, тайными... Я не могу сказать близкому мужчине «ты». Я стесняюсь быта, живя в одной комнате...

Борис ничего не понял, перебил.

— Пусть будет так, как вы хотите, но только захотите стать моей, пусть даже тайной женой! Все, что хотите!

Я не могу, не смею сказать ему, что если бы и согласилась, то только из чувства благодарности.

— Дайте мне подумать до следующего приезда.

Я приехала через два дня. Борис так взволнован, что это видно всем, никого не слушает, не видит, отвечает невпопад, заглядывает в глаза, чтобы прочесть мое решение. А меня не отпускают, тянут в гостиную. Я поднялась к себе и тихонько постучала по батарее. Комната Бориса на первом этаже прямо под моей, и я стуком по батарее обычно вызываю его для работы. Через секунду Борис стоял в дверях, не дал сказать ни слова, бросился обнимать, целовать, хотел лечь в постель одетым, в сапогах, когда он их снял, в комнате стало удушливо от запаха, а потом из его горла вырвался мат...

Как я не умерла за завтраком от невероятности произошедшего и от стыда. Все смотрели на меня по-другому, все все знали, в нашем маленьком доме все все знают друг о друге. Борис сияет, сказал, что у него в городе дела, поехал со мной в Москву. Я провела день у окошка на Лубянке, а когда вернулась домой, застала накрытый стол, цветы, раки, шампанское. Борис торжествен, вымыт, выбрит. Он сказал Маме, что мы поженились.

Какое это несчастье все повторить сначала, как с Митей! Силой водить мыться, учить чистить ногти, соблюдать чистоту в туалете, не носить засаленные воротнички. Костюм и ботинки Борис надел как вериги, прося ни за что не выбрасывать сапоги. Папа в тот единственный раз, когда он видел Бориса перед своим арестом, сказал:

— Знаешь, у него есть что-то общее с Митей! Все это поколение идейно, но без интеллекта, без культуры, без духовности, без широты понимания, видения...

— Папочка, но ведь люди, наполненные идеей, интереснее пустых!

— Ты права, но иногда идеи просто прикрывают духовную пустоту, и, может быть, в идее есть все-таки корысть... Ну, кем бы эти люди были без партийности? И получается, что, кроме партийности, у них нет ничего. Почему они под защитой идеи не образовывают себя?!.. С детства существует единственная идея: босиком, в голоде, в холоде стать человеком и приносить людям пользу. Так почему же они так рвутся к положению, даже незаслуженному?.. Тот же Садкович, Митя? Значит, в этом есть корысть?!.. Без корысти их путь был бы иным. В юности обязательно должна быть идея, и пылкая, и страстная, и какая угодно, но потом ею надо переболеть и должно начаться умное осмысление своей идеи, иначе она становится фанатизмом!.. А что у этого поколения?! Фанатично разрушать старое? Но в таком виде, как они есть, они не смогут создать новое. Страшнее фанатизма нет на земле ничего. Люди ради своей идеи, может быть даже прекрасной, начинают убивать друг друга. Так было с христианством, так есть во всех революциях... Бедный ты мой ребенок, не увидеть тебе не только твоего Идена, а просто русского интеллигента, с душой, с порывами, с глубиной... А что было бы вообще с тобой, если бы меня тогда расстреляли?..

Слава Богу, либретто закончено, читали в гостиной и у Афиногеновых, понравилось. Афиногеновы пригласили Маму и девочку погостить у них несколько дней. Хоть несколько дней на воздухе, хоть несколько дней поедят досыта.

Семь звонков... На пороге молодой человек из Переделкино, начинающий поэт, зовут его, кажется, Костя. Неужели опять что-нибудь случилось?!

— Не волнуйтесь, мне нужно с вами поговорить...

Входим в комнату. Стоит. Молчит. Глупо улыбается. Взволнован. Неужели он посмел воспользоваться тем, что я одна...

— Вас прислал Борис? Вас зовут Костя?

Из всех в Переделкино он самый несимпатичный, грубый, резкий, сухой, неопрятный, как, впрочем, почти и все, руки даже за обедом грязные, лицо некрасивое, совсем без обаяния и как-то подкожно, скрыто — не русское, взрослее своих двадцати с лишним лет, не выговаривает буквы «Л» и «Р», но не такой косноязычный, как Борис. Я в Переделкино отломила костью кусочек зуба и уехала в город к зубному врачу, а вечером этот Костя прочел «послание Есенина»:

Черный ворон каркал громко...
Черный дым валил из труб....
Русь моя! Страна-сторонка!
Окаянная коронка
На больной Тимошкин зуб!!!

— О чем же вы хотите со мной говорить? Вы, конечно, сказали Борису, что едете ко мне?

— Да, сказал!

Нагло смотрит на меня, сопит, ноздри раздуты.

— Ну, спасибо, а то без его разрешения я не знаю, как себя вести.

Он сделал шаг и попытался меня обнять. Я отстранилась, растерялась от его наглости.

— Вы, может быть, влюбились в меня?!

— Да.

— А теперь повернитесь и выйдите из комнаты!

Снова сделал шаг ко мне.

— Убирайтесь вон!

Борису я, конечно, не рассказала, но все, кроме Бориса, все поняли. Костя сидел за столом мрачный, злой, но не выйти к столу не решился.

14

На Лубянке раньше года никто ответа не получает, передач не принимают. Мне надо ехать устраиваться на работу, деньги за либретто кончились. Борис просит не ехать, жить пока на его деньги. Он добивается комнаты. А я задумала, раз все равно мне надо уезжать из Москвы, попасть к одному из старых русских мастеров театра, пусть они скажут, надо ли мне вообще быть артисткой или мой успех случаен.

Их осталось два: Синельников в Харькове и Собольщиков-Самарин в Горьком, в прошлом знаменитые русские артисты, теперь режиссеры и художественные руководители. Выбор решился просто: до Харькова денег не хватит. Схожу в Горьком, старинном, милом сердцу русском Новогороде, узнаю, как добраться до театра. Театр тоже старинный, красивый. Спрашиваю, где кабинет Собольщикова-Самарина и в театре ли он? Все должно решиться сегодня же, ночевать негде. Вхожу.

— Здравствуйте!

— Здравствуйте! Чем могу служить?

Я придумала заранее, что обману его, скажу, что я еще только хочу быть артисткой,— тогда он, может, и имеет право сказать мне: милая, займитесь чем-нибудь другим! Волнуюсь очень. Может быть придется снова ломать жизнь.

— Я приехала из Москвы, именно к вам, чтобы вы сказали, могу ли я стать артисткой?

— А почему вы вдруг решили ею стать?

— Нет, не вдруг. Я работала в театре Охлопкова.

— Тогда расскажите о себе.

— Меня недавно принял в театр Охлопков на третье положение, но я боюсь, не ошибся ли он...

— А что вы будете показывать? Вам нужны партнеры, костюм?

Я смутилась. Я забыла, что мне, как начинающей артистке, придется Художественному совету показываться. Сцену из сыгранного спектакля показывать нельзя, такой мастер сразу заметит, что я что-то уже умею.

— Нет, мне не нужно ничего. Я выходила только в массовых сценах.

— Где вы остановились? У знакомых?

— Нигде, я впервые в вашем городе.

— Сейчас я распоряжусь о гостинице.

Он потянулся к звонку секретарши.

— Нет, не надо... А сегодня вы не сможете меня посмотреть?

Николай Иванович догадался.

— Не смогу, ведь нужно собрать Художественный совет. Я даже не думаю, что это возможно сделать завтра. Я распоряжусь, чтобы вам оплатили гостиницу.— Он встал.— Посидите здесь. Я сейчас приду.

Я встала тоже.

— Николай Иванович, извините, меня, я не сказала вам самого главного... У меня арестованы Папа и Бабушка, и меня из театра за это уволили...

Николай Иванович сел. Стук сердца громче тиканья часов. Рука потянулась к звонку секретарши... Распорядился о гостинице и попросил сказать главному режиссеру театра Бриллю Ефиму Александровичу, что он к нему сейчас зайдет.

Я осталась в кабинете одна. Я никогда раньше не думала, не знала о русском театре, о русских артистах... Николай Иванович величав, жесты, манера говорить, держаться, выражение лица, все величаво, его нельзя назвать стариком, ему больше восьмидесяти лет, он по-юношески строен, голос глубокий, сильный, львиная голова с красиво причесанными седыми волосами — русский барин. Я представила его на сцене... Он был знаменитым Понтием Пилатом в модной тогда пьесе «Камо грядеши». Его приезжали смотреть из других городов! Когда я шла к кабинету Николая Ивановича, увидела огромный полутемный зал с красными бархатными креслами, как в Большом театре... Невозможно, чтобы я была причастна к этому залу, стояла на этой сцене... Наш Реалистический театр помещался в маленьком двухэтажном доме. Наверху фойе и зрительный зал, кулисы внизу, в подвале.

Вошел Николай Иванович.

— Номер в гостинице вам уже есть. Гостиница рядом с театром, подойдите к портье. А вечером вам позвонят и скажут, когда и где будет просмотр.

Он бегло, лукаво посмотрел на меня.

— А еда у вас есть?

— Да-да, я взяла с собой!

— Проводите меня. Я один уже не хожу.

Ему подали палку с серебряным набалдашником, он подал мне руку. С еще бьющимся сердцем положила ему на рукав свою руку. Мы вышли из театра. И вдруг мое бьющееся сердце остановилось: театр на главной улице, я шла в театр, не смотря на противоположную сторону тротуара, а сейчас мы вышли — и прямо перед нами в высоту двухэтажного дома на нас смотрела я, довольно прилично нарисованная из «Последней ночи», не дышу, молюсь, чтобы Николай Иванович не поднял глаза, с ним здороваются, он кланяется, мимоходом взглянул на меня, на ту, что на плакате, спокойно шагнул и вдруг резко остановился.

— Да-да, это я. Простите меня. Я не хотела обманывать вас. Я хотела узнать у вас, имею ли я право быть артисткой. Я уже снялась в трех фильмах, в театре я уже играю роли, но мне показалось, что это все случайно! Поверьте мне! Я хотела, чтобы вы проверили меня! Простите меня!

Я не знаю, что еще говорила, но я не могла его потерять. Николай Иванович должен был мне поверить.

Просмотр назначен на завтра в репетиционном зале в 3 часа 30 минут. Конечно, не спала. Конечно, есть не могу. От трусости поползли мысли, зачем я все это опять придумала? Попросилась бы просто на работу, пользуясь успехом в фильмах, да и вообще могла бы теперь не ехать из-за Бориса... Я же обо всем этом думала, прежде чем принять решение?!.. А вдруг теперь не примут?! А вдруг я и есть ничто?!.. Что тогда будет?!

Все это до 2.30. В 2.30 ринулась головой в прорубь.

Зал огромный, у стены большущий стол, покрытый скатертью, стулья с высокими спинками. Николай Иванович в центре. Торжественное средневековое судилище.

Заговорил Николай Иванович:

— Вы знаете пьесу «Человек с ружьем»? Мы хотим, чтобы вы сыграли сцену из этой пьесы, когда к герою — солдату Шадрину приезжает из деревни его жена и останавливается в барском доме, где служит горничной сестра Шадрина. В доме скандал, пропала любимая кошка хозяйки, и вся прислуга ищет эту кошку. Вот, пожалуйста, и вы тоже ищите со всей прислугой эту кошку.

Как человек живуч! Что я начала делать! Я видела себя со стороны, я слышала себя, я глупо ходила по залу и бессмысленно произносила: «Кис-кис-кис-кис»,— и это нестерпимо долго. Откуда-то издалека донесся голос Николая Ивановича:

— Вы не хотите найти кошку, мы вам не верим, кошка не сидит в центре зала, и вам надо не поймать ее, а найти!

Я жалкая, ничтожная, бездарная, как я посмела собрать этих людей, мое «кис-кис» стало совсем неслышным, что же это такое, кроме позора, мне надо еще и жить и поступить на работу. Зал наполнился креслами, диванами, столами, я лазаю, я ищу под ними кошку, «кис-кис» стало отчаянным, я ищу кошку под столом худсовета там кошки тоже не отказалось...

Сижу у секретарши, жду. Николай Иванович просит войти. Он опять лукаво смотрит на меня.

— Молодец! Взяла себя в руки. Я боялся, что вы не одолеете волнения!

Он засмеялся.

— И вообще потеряете сознание... Конечно, профессионализма в вас еще нет, но, может быть, это и хорошо, он никуда не уйдет, а непосредственность уходит!.. Артисткой вы можете быть. Вы понравились Художественному совету, и в театр мы вас принимаем.

Почему же люди не говорят всего, что хочется, что рвется из души?! Какие бы слова я сказала Николаю Ивановичу, а вместо этого:

— Большое спасибо.

— Еще пару месяцев у нас не будет штатной единицы. Сейчас мы уезжаем на гастроли в Ленинград, но приказ о вашем зачислении после гастролей уже вывешен... Вы продержитесь?

— Да-да, конечно!

Подхожу к доске приказов: «Зачислить артисткой первого положения...» Вбегаю в кабинет Николая Ивановича, но там люди, и опять вместо того, чтобы целовать ему руки, встать перед ним на колени:

— Большое спасибо.

Борис надеялся, что меня не примут, а теперь решил ехать со мной в Горький спецкором «Правды», не спрашивая даже, хочу я этого или нет. Он ведет себя после импровизированной свадьбы как муж.

15

Семь звонков. Срочная телеграмма из Ленинграда: «Немедленно выезжайте, заболела артистка, завтра у вас спектакль. Собольщиков-Самарин».

Мне опять повезло с театром, второй такой же дружный. Я столько наслушалась о театральных интригах, а здесь мне опять помогали все. Прямо с вокзала на репетицию в театр, в декорацию, актеры без грима, но в костюмах. Пьеса «Год девятнадцатый» Иосифа Прута. Я играю связную фронта. В спектакле есть сцена: в штабе у командующего фронтом Ворошилова идет военный совет, за кулисами раздается цокот приближающихся копыт, затихает, я влетаю на сцену, козыряю, вынимаю из кармана гимнастерки пакет с донесением и с соответствующим текстом отдаю Ворошилову, он прочитывает, рвет, говорит мне: «Вы свободны»,— я выбегаю. Цокот удаляющихся копыт. Раздается цокот приближающихся копыт, я влетаю на сцену, лезу в карман гимнастерки и... реквизиторы от волнения за меня забыли положить пакет, я во второй карман — пусто, без этого пакета дальше в спектакле бессмыслица, с лицом утопающей хлопаю себя по карманам. Актеры впились в меня глазами.

— Извините, товарищ Ворошилов, пакет в седле. Я сейчас!

Вылетаю за кулисы, ко мне кидается Бриль, он лихорадочно ищет по карманам какую-нибудь бумагу, находит, я хватаю, влетаю на сцену, все хорошо, вылетаю за кулисы! Бриль в обморочном состоянии, кидаюсь к нему.

— Что, я плохо сделала, нельзя было так?

Он застонал:

— Нет, спасибо. Вы спасли спектакль, но я отдал вам свои путевки в санаторий!

И смех, и слезы! Потом всем театром собирали обрывки, актер, играющий Ворошилова, от волнения рвал и рвал путевки. Все же что-то собрали, и местком заменил эти клочки на новые путевки.

А я вступила в театр! Здесь все было по-другому, не так, как у Охлопкова. Какое счастье, что я застала и увидела этот последний отголосок русского театра. Никакой студийности, суетности, высокий профессионализм, отличные актеры, на уровне лучших мхатовских по амплуа, и комедийная старуха не играет из новаторства или по знакомству Джульетту, комик — Гамлета. Широкий, тоже отличный по вкусу, репертуар. Культура актерская, режиссерская, человеческих взаимоотношений. В театре царит суровая справедливость без сюсюканий, без жестокости, без глупости — это личная черта самого Николая Ивановича, и театр по его образу и подобию. И даже директор, как всегда, человек совершенно вне искусства, партийный, смешной, пузатенький, тоже старается подладиться, идти в ногу с театром. Когда в Москве мои старшие друзья узнали, почему я пропала из поля зрения и что я в Горьком, то приехал Михаил Аркадьевич Светлов и привез свою новую пьесу в стихах «Сказка».

Я не имею права называть писателя Юрия Карловича Олешу, поэтов Асеева, Светлова, режиссера Арнольда своими друзьями, но они удивительно ко мне относились, внимательно, оберегали меня, как Папа, и не бросили меня после его ареста. Они пришли ко мне, девчонке, за кулисы после премьеры «Железного потока», после этой знаменитой сцены с поцелуем и гармонью, и с тех пор то приходят на спектакль, в котором я участвую, то пригласят в кафе «Националь», а Михаил Аркадьевич написал в шашлычной, куда они меня привели, стихотворение «Монолог мужа». Это было уже после окончательного развода с Митей, а меня для фильма покрасили в белый цвет;

Ты, когда была каштановой,—
Ты легендою была.
Я хотел бы вспомнить заново,
Как со мною ты жила...
Мы расстались. Мне толкаться
Надоело средь людей.
Будь каштаном, будь акацией,
Будь чем хочешь, будь моей.

Храню как зеницу ока, его рукой написанное.

Я еще живу в гостинице, ремонтируется для меня комната в общежитии театра, и Николай

Иванович решил, что будет уютнее устроить читку пьесы у меня в номере. Набилось битком и народных, и заслуженных, и молодежи, все хотели познакомиться со Светловым. Михаил Аркадьевич начал читку, увлекся, прошло уже больше часа, и вдруг на полуслове раздается голос директора. Он сильно окает, как все волжане.

— Одну минуточку, прервемся. Хочется покурить и в туалет.

Светлов растерялся.

— Да, да, конечно, конечно, извините, пожалуйста, я увлекся...

Николай Иванович покраснел. Все выбежали в коридор. Было так стыдно. На бегу курили, бегом в туалет, бегом вернулись, тихо сели на свои места, не было только директора. Не дышим, ждем. Наконец, послышались медленные шаги, и вперед животом вплыл директор. У Михаила Аркадьевича такие бесинки в глазах:

— Ну, что? Отмочили штуку?!

Все покатились со смеху, невзирая на чин директора.

Борис приехал ко мне в Ленинград, это получался наш медовый месяц. У него оказался очень хороший характер: мягкий, ровный, без сумерек, без скандалов, без ревности, без сцен. Памятуя Митю, я благодарна ему за это.

И сам Ленинград! И ленинградцы! Они не перебегают от меня на другую сторону улицы, были и такие, как в Москве, делающие вид, что не узнают меня, были и хуже. Одна, правда, бывшая москвичка, Митина сокурсница, вышедшая замуж за ленинградского режиссера, вызвала меня из гостиницы на улицу, долго объясняла, почему она не может заходить ко мне в номер, а закончила речь тем, что и я не должна встречаться с людьми, потому что их могут арестовать.

Но к нам приходили другие, отчаянно смелые, добрые. Приходили, несмотря на поголовные аресты, как и в Москве. Приходили, читали стихи, водили на выставки, приглашали в гости: пленительная, мягкая, умная Зоя, жена писателя Козакова, писатель Михаил Зощенко, артист Черкасов, мои знакомые по первому приезду в Ленинград.

И снова дома. Соскучилась. Бегу по бульвару. Еще издали увидела на нашей скамейке Тетю Варю. С Левушкой что-то. Не могу шагнуть, ноги пудовые. Тетя Варя бежит сама мне навстречу.

— Утром в институте арестовали Левушку. Меня нашли его друзья.

Еще одна бездна. Опять лечу. По-че-му! По-че-му! По-че-му?! По-че-му аресты происходят без меня! Я бы не отдала ни Баби, ни Папу, ни Левушку! Я бы этих убийц, негодяев рвала зубами, топтала, била, кусала!

Теперь, на этой Богом и людьми проклятой Лубянке, у окошка справочного стоит Тетя Варя, а я везу свое окровавленное сердце в Горький, на работу. Начались репетиции юбилейного спектакля «Человек с ружьем», в котором я играю ту самую жену Шадрина.

16

Живу еще в гостинице. Мою будущую комнату все еще ремонтируют. Борис устроиться здесь на работу не смог — для этого нужно уволить давнишнего корреспондента «Правды» — горьковчанина. Приезжает каждые четыре-пять дней. Тетя Варя неделями на Лубянке, очереди по буквам, теперь у нас их три и все в разные дни.

Боженька! Миленький! Помоги! Мне так трудно, я же никогда не играла крестьянок, да еще и где! В театре с великолепными актерами, волжанами с сочным окающим говором!

А Шадрина актеру и играть не надо. Он сам и есть Шадрин — огромный волжанин, обаятельный, с ямочками на щеках, и говор! Говор! Широкий, певучий. Я рядом с ним акающая фитюлька. Переучиваюсь говорить, надели толщинки, убирали с лица гримом все городское, живу жизнью моей солдатки. В монологе о сне обливаюсь горючими слезами, как в Дездемоне. Премьера. Борис приехать не смог. Публика на «ура» приняла спектакль. Горьковчане — патриоты своего театра.

Спектакль действительно получился и, несмотря на тему, набившую всем оскомину, волнует. На следующий день рецензия. Решила ее не читать до конца сегодняшнего спектакля. На спектакле ни один актер и бровью не повел, уже прочитав рецензию. В рецензии хвалят все и всех, и только небольшой абзац, как бы извиняясь, в очень мягких тонах, корректно, что, мол, прибыла в театр такая киноартистка, ждали от нее многого, а ей не веришь, не смогла она мастерством пересилить свои данные и все сцены Шадрина с женой серые, скучные, и почему эту роль не играла артистка Ювенская, исполняющая такие роли отлично. Провал. Бегу к Волге. Сползла с крутого берега — черная дыра проруби. Нет, скорее обратно в гостиницу — повешусь, там светло, тепло. Яша, он же был здесь совсем недавно, был, жил, он перед моим приездом защитился, а теперь уехал в Москву искать работу. Одна, одна на всем белом свете. Наш милый Яша... когда ему негде было ночевать, он спал у нас под столом с Бишкой, больше негде было... милый, смешной Яша... Совсем одна... совсем одна во всем мире. В коридоре из номера слышны телефонные звонки. Влетаю в номер, голос Николая Ивановича:

— Где вы были? Мы с Антониной Николаевной ждем вас, только теперь уже выключено в городе освещение, город пустой, одной страшно, но вы бегом! Адреса не нужно, как вы в темноте будете искать нас, мы зажжем во всех окнах свет, идите на свет, от гостиницы бегом десять минут до набережной, а там третий дом от угла.

Поворачиваю за угол, в кромешной тьме сияют пять окон. Пусть Николай Иванович скажет мне еще более горькие слова, все равно все, что со мной произошло, невероятно.

Открывает дочь Николая Ивановича, тоже артистка нашего театра, интересная, пожилая, хорошо сохранившаяся и такая же величественная, как Николай Иванович.

Усадили в кресло, накрыли ноги пледом.

— Где были? Бегали топиться в Волгу? Ведь отлично для себя сыграли, искренне, собранно. К этим борзописцам не всегда надо прислушиваться, мало кто из них разбирается в искусстве! Не мог я иначе пригласить вас в театр. Город высланных. Да, это роль Ювенской, но мы собрались, и Ювенская в том числе, и порешили, что для театра и для спектакля это не потеря, как бы вы ни сыграли, а в управлении культуры я сказал, что только вас вижу в этой роли и хочу пригласить в театр, я знал, что они не будут возражать. Спектакль юбилейный, с Лениным. Я поэтому на просмотре и дал вам сыграть сцену из этой роли. Трудовую книжку вашу никто не видел, мы ее спрятали. Живите и работайте! Я вам всего этого не говорил до спектакля, хотел еще раз проверить, не ошибся ли я, хотел увидеть, как вы будете выкарабкиваться, для вас это прекрасная школа, на героинях вы уже набили руку... Да, профессионализма вам еще не хватает, но вот так, по ступенькам, вы и придете к нему!

В глазах Николая Ивановича свет как из окон на набережной.

Сижу в большом кресле, гостиная, рояль, на столике ужин, ноги накрыты пледом... Позор! Я заснула, и хозяева не стали меня будить. Как уйти теперь тихонько, невозможно беспокоить их еще и утром! Ужин... Я так давно не видела такого вкусного! Ужин съела. Хорошо, что у них простой английский замок, без цепочек, без секретов, как в мещанских домах. И я на набережной! Мороз! Теперь увидела, что город действительно пустой, звезды редкие, далекие-далекие, как ночники, мне совсем не страшно... А я... Когда, где я была не чуткой, не доброй, не справедливой?!

Переехала в огромную полупустую комнату в общежитии, Борис привез Маму и Малюшку, и я уже не москвичка. Друзья не бросают меня, шлют письма. Борис привез «Послание к Тимоше», они сочинили его с Илюшей в пивном баре, уплетая все тех же раков, а с посланием — пакет, в нем раки из этого бара.

Послание к Тимоше (28 октября 1938 г., 12 ч. дня, бар на Страстной).

Илья:

Мой обожаемый Тимоша
(Увы — не мой он, а чужой!)
Проступок очень нехороший
Свершил я
и скорблю душой...
Вослед мечтательному Борьке,
Глотая слезы, я глядел.
Он уезжал (мммowмерзавец!) в Горький,
А я... (дурак...) в Москве сидел...
Мой быт — как прежде — одинаков,
Но мне не мил Господен свет:
В пивной и в баре нету раков
И... Тимофея тоже нет...
И, заливая горе пивом,
С Борисом мы в пивной сидим.
А жизнь могла бы быть красивой,
Но все прошло (как с белых яблонь дым),
Мой друг — единственный и близкий
Венец мечты и снов моих.
Я ем трагически сосиски
И запиваю пивом их!
О, что другое мне осталось?
Жизнь без Тимоши столь горька,
Что сердце мне сдавила жалость —
Нет Тимофея-едока!
Над каждым блюдом воздыхая,
Никак ответа не нашел.
Моя любимая, родная,
С кем побегу я на футбол?
Что ж... Стоя у суфлерской будки
И смехом золотым звеня,
Вы улыбнетесь милой шутке —
И вновь забудете меня.
Я не хочу! Я не согласен!
Я вас, как сто Отелл, люблю!
И в железнодорожной кассе
Я что ни ночь в мечтах стою!
Пусть жизнь моя сложна и гадка,
Но я поеду. Ветер, дуй!
И сразу Горький станет сладким,
Как мой влюбленный поцелуй!
Пока же Вас в письме целует
И, жизнь нелегкую кляня,

О Вас мечтает и тоскует
Вас крепко любящий Илья.

Борис:

Расстроен, пьян, убит, влюблен
С душою, как бутылка, гулкой,
Сии стихи писал Вийон
С Козихинского переулка.
Муж восьмерых зубастых жен,
Он одиноким был на свете.
В его душе — нетрезвый ветер,
В его карманах — тихий стон.
Таков приятель мой беспечный,
Таким он был и будет вечно!
Но Вы, прекрасная, но Вы!
Что общего у Вас с бродягой?
(Пусть не сносить мне головы,
Его предам я чище Яго!)
Его причуды не новы,
Смешны его нам передряги.
Чужих забот плохой начальник,
Он даже...— никудышный спальник,
За что был вовремя смещен.
Но до сих пор, как пес, влюблен
Таков наш Франсуа Вийон —
Поэт, пьянчуга и охальник.

Конечно, в баре на Страстном они назюзюкались — последние строки на папиросной бумаге карандашом... Они оба хорошо попивают, но не так, как Митя, а спокойно, весело, с юмором, никогда не напиваются.

Мой первый Татьянин день не дома, без Баби, Левушки и Папы. Приехала Тетя Варя, так было заведено с детства, что в этот день собирается семья и много-много гостей. Борис на севере в командировке. Мама испекла именинный пирог, Малюшку уложили спать, сели, глотая вместе с пирогом слезы, за стол, и тогда Тетя Варя, побелев, сказала, что Левушка нашелся — он в лагере на Медвежьей горе в Карелии, статья «антисоветская агитация», срок пять лет.

Ура! Левушка жив! И такой маленький срок! Я к нему поеду! Я его увижу!.. О Папе и Баби ничего, как будто земля разверзлась и поглотила их, в окошке все тот же ответ: «Ждите известий». Принесли фототелеграмму от Илюши:

Обычай старый вспомнить странно,
Но мы — работники искусств.
И в день единственной Татьяны
Я полон самых нежных чувств.
Позвольте фототелеграммой
Коснуться Ваших милых уст.
Я вас люблю, почти как мама.
Илья Вершинин-Златоуст.

Какое противное щемящее чувство оторванности от близкого, дорогого.

Борис, наконец, получил комнату на Калужской улице в трехкомнатной квартире. Соседи военные: один — семейный, халхинголовец, второй — какой-то герой-пограничник, холостяк, кутила, бабник, и Борис, не спросив меня и хорошо заплатив этому пограничнику, обменял нашу комнатушку на его хорошую большую комнату, так что у меня и моей комнатушки не осталось. Борис убеждает меня переехать в Москву и расписаться. И теперь я смогу поступить в любой театр, тридцать седьмой год уже забыт. Но здесь моему сердцу тепло, хорошо ко мне относятся, пришли и признание, и успех. Язык не повернется заговорить с Николаем Ивановичем об отъезде. И Малюшка: к отцу она безразлична, а Бориса не любит, не идет к нему на руки, плачет, дерется. Он, как и Митя, совсем не умеет обращаться с детьми. Обломается ли это со временем?

А театр? С Охлопковым тоже случилось несчастье: вскоре, после того как меня выгнали из театра, театр закрыли. Был очередной пленум ЦК по вопросам идеологии и как тогда положили на полку фильм «Отцы», так и закрыли наш театр. Весь творческий состав не выбросили на улицу, а слили с Камерным театром под руководством Таирова: более разных театров и режиссеров придумать невозможно — это издевательство над ними обоими.

И сам Борис: моя благодарность ему искренна, он скрашивает мою ссылку сюда, и если даже не расписываться, все равно это уже настоящий брак.

И существовать без театра я теперь не могу. Теперь, когда я выхожу на сцену, мне хочется принести людям радость, успокоение, счастье, они должны просветлеть, тогда и я счастлива. Борис этого не понимает.

Как снег на голову — телеграмма из Киева: «Начинаю снимать на студии Довженко гоголевскую майскую ночь, не приглашаю требую на правах режиссера открывшего вас сниматься в роли Панночки искренне Садкович».

Противное поднялось в душе, но прошло семь лет от съемок «Отцов», может быть, Садкович изменился...

Вызывают к Николаю Ивановичу.

— Извините, Танечка, дали прочесть вашу телеграмму, но и без нее вызвал бы вас поговорить... Засиделись вы у нас. Прошло достаточно времени, вам надо вернуться в Москву, чтобы вас не забыли. Такой передышки не прощают даже уже состоявшимся «звездам», а вы — только еще робко засияли на небосклоне... Больно мне вас отпускать.

Прощай, Горький! Прощай, русский город на Волге, спасший меня, может быть, от безвозвратной катастрофы! И кровь моя, моя волжская кровь заговорила! Внутри все переворачивается от волнения, от тоски.

Антонина Николаевна и Николай Иванович устроили для меня настоящий бал. Пришли минуты прощанья. Стоим в кабинете Николая Ивановича, смотрим друг на друга, я молюсь, я дала себе слово не проронить ни одной слезы. Смотрю в душу Николая Ивановича... в ней необъятная Русь... неподвластная осознанию... широкая... глубокая... сердечная... неизбывная... как бы ее ни били, ни уничтожали...

Николай Иванович поцеловал меня в лоб, благословил, и, как землетрясение, как лавина, из меня хлынули слезы.

17

Конечно, все не так, как мне говорили в Горьком. Конечно, не хотели огорчать. Теперь я узнала на Лубянке, что все все-таки получают какой-то ответ. Самый страшный: «В лагере без права переписки». Говорят, что это значит: нет в живых.

О моих — ничего. Подхожу к окошку на букву «О» и столбенею: из окошка на меня смотрели те два черных глаза, которые были перед моим лицом тогда, в сумерках, у железных ворот Лубянки. Он, конечно, не узнал меня, «ту», нас сотни тысяч, но, видимо, смотрел мои фильмы и узнал «эту», и опять, глядя мне в глаза, мягко тихо сказал: «Не волнуйтесь, ждите». Неужели даже в этой мрази есть что-нибудь человеческое?

А главное потрясение — арестована Тося. Ее мужа расстреляли. Как я могла усомниться в ней? Как могла подумать, что она перестала у меня бывать из-за моих арестов?! Она же умная, взрослая, она все понимает. Значит, судьба ее для нее была ясна! Тося прикрывала меня от беды, видя, что творится в стране. Тося брак с Митей оттягивала, зная Митю и зная, чем этот брак может кончиться.

Встала к окошку на Лубянке по ее девичьей фамилии. Ответ: «Сведений нет», а когда встала на букву «К» и сказала: Куйбышева, у этой мрази отвалилась челюсть. Я расплачиваюсь за неверие в Тосю мукой. Со мной навсегда останутся ее лучистые глаза и сияющая улыбка.

Со всем скарбом переехали на Калужскую. Опять, как с Митей, нужно создавать дом, только теперь самой, без Папы и Баби. Опять собрала, стоявшую по друзьям, все ту же Папину и Мамину мебель, обставила Мамину комнату, а у нас с Борисом «модерн»: тахта, радио и стол, стульев пока нет. Добро Бориса состояло из фанерного ящика, в котором было несколько книг, подушка, сапоги и гимнастерка. Теперь к нам три звонка, не могу привыкнуть и жду еще четыре. В театр пока устраиваться, конечно, нельзя, несерьезно, съемки «Майской ночи» в экспедиции на Украине, и глупо прийти в театр и тут же отпрашиваться на съемку. А главное — начала собираться к Левушке, и пока его не увижу, ни в каких «Майских ночах» сниматься не буду.

18

Общий вагон. Напоминает тот из города Шахты в Ростов, на аборт. Так же накурено, так же копошатся немытые люди, сейчас, правда, захрапели. Глубокая ночь. Сидеть не могу. Ходить негде, везде торчат ноги, мешки, сумки. Смотрю в черноту ночи, ни звездочки, ни всполоха. Остается час. Как пересаживалась в Ленинграде, до сих пор не могу поверить: чьи-то добрые руки бросали мои котомки, тащили сумки. Прямого поезда из Москвы в Медвежьегорск нет, есть скорый и курьерский на Мурманск, они в Медвежьей горе не останавливаются, это полустанок, даже этот поезд стоит две минуты. А если меня никто не встретит? А как я успею сбросить свои неподъемные сумки? Поезд замедляет ход. В тамбуре оказался еще один человек, совсем пожилой, седой, благородный, болезненно бледный, может быть, не от болезни, от волнения, тоже с сумками... Как он-то сойдет, я все-таки молодая, здоровая. Проводница открывает дверь: пахнуло морозом, где-то внизу белеет земля, дальше ни зги не видно. Чьи-то сильные руки подхватывают меня, кто-то сбрасывает мои вещи. Прошу снять старика, гудок — и поезд застучал. Вглядываюсь в лица. Их двое.

— Ну, Татьянка-обезьянка, с приездом! — Голос тихий, спокойный, лицо доброе, открытое.

— Василий Иванович!..

Бросаюсь ему на шею.

— Ну, ну, ну! Видите, как все хорошо, и поезд не опоздал, и вагон мы точно высчитали, и все уже позади! А у старика есть куда прислонить голову?

— Не знаю, я не успела с ним слова сказать.

— Ничего устроим, не бросим его.

Здесь же рядом похрустывает лошадь. Все усаживаемся в розвальни. Куда-то завозим старика, он плачет от волнения, а в моей голове понеслось вихрем — такие же розвальни нас с Левушкой, маленьких, укутанных, кони несут перелесками, полями в деревню к куме... Левушкин рев басом. Мысли рвутся наплывают...

— Ну, приехали!

Выскакиваю из саней, влетаю в избу, в углу под иконами Левушка, стою, как во сне, шевельнуться не могу, голоса нет.

— Братец мой... Левушка...

— Сестрица... Татьяшка...

И ноги мои, и голос, и сила, и счастье, и я на руках у Левушки, поем, кричим, плачем.

— Лев Николаевич, нам пора...

И уехали. А я, не вытерев слез, падаю, на скамейку и засыпаю. Жена Василия Ивановича раздевает меня, укладывает...

Открываю глаза и не понимаю: сплю я или это явь — изба, иконы, стол, накрытый скатертью, заваленный, как в сказке, яствами, за ним сидят пять мужей, причесанных, выбритых. Уселись и ждут, когда я проснусь сама, я открыла глаза.

Знаю, что мешаю Левушке есть, знаю, знаю, едят-то руками, и все равно держу его руку в своей и лицо глажу, и волосы... Как он изменился! У него и у взрослого, и улыбка, и выражение глаз были детскими. Теперь в глазах печаль, улыбка горькая и виски седые в 24 года!

Начала потихоньку всех рассматривать: старший друг Левушки, начальник, наставник, сидит уже пять лет, крупный инженер, лет сорока, красивый, даже в этой одежде — «экономическая контрреволюция, срок 15 лет». Здесь он прораб, Левушка числится его помощником, а Василий Иванович вольнонаемным десятником. Двое других за столом тоже славные, симпатичные: химик и экономист, ничего в строительстве не понимающие, но всеми правдами и неправдами, в основном взятками, устроенные в эту же стройбригаду, чтобы спастись от уничтожения на общих работах. Строят особняки начальникам, баню, клуб...

«Дело» Левушки: оказывается, весной 38-го года арестовывали во всех институтах самых талантливых, умных, смелых студентов. Лестно, конечно, что Левушка подпал под эту категорию, а «дела» и не нужно было и не было его — он в институтской курилке рассказал какой-то смешной анекдот, донос написал однокурсник. И действительно, это счастье, что срок дали пять лет, а не десять, не пятнадцать.

Слушаю, смотрю — я в аду. Какие они голодные... Как они ожили, разрумянились, посветлели, повеселели, отошла горечь... Как мало нужно человеку... Тепло, дружба, быть сытым. Сердце разрывается от жалости, скорби, от невозможности ничего изменить, помочь... что же будет с русской интеллигенцией дальше... у этого первого поколения после революции есть еще и честь, и честность, и родина, а семья... а как же будет с их детьми, выращенными комсомолом, детскими домами, а дети детей? Что же, вообще уже не будет интеллигенции?.. Интеллигенция осталась без мыслителей, без учителей, без примеров... Ведь и прораб, и Василий Иванович проявили величие души, рискуя собой, подкупая всех подонков, вплоть до начальника конвоя, иначе мое свидание с Левушкой было бы невозможным...

Три дня... нет не дня... вечера... девять часов... Еще я могу увидеть Левушку в щелку занавески, когда их проведут на работу мимо избы Василия Ивановича. Сижу у окошка с шести утра... ночь не спала... и как в плохом фильме, в котором все должно быть совсем плохо, началась пурга... Договорились, что Левушку поставят крайним к моему окошку: слышу, какой-то страшный, нет, не лай, рев собак, там на свободе они так не лают... наконец пошли... пошли... пошли... тысячи... рядами... рядами... рядами... они не сказали мне, как, где искать Левушку... Вдруг в пурге рванулись к окошку те детские сияющие глаза, улыбка! Села на лавку счастливая от видения, мыслей собрать не могу... может быть, это было действительно только видение... что же это происходит... я ведь думала, что в лагере сто, двести человек, а это же тысячи...

Задремала, и то ли действительно видение, то ли сон: в пурге Папа, Баби, Левушка и я идем, взявшись за руки под конвоем... а потом сразу солнце, нет, я одна с котомкой в нищей одежде стою у «кукушки», на которой приехала... Скорей бы вечер, сегодня мы с Левушкой будем одни и будем говорить, говорить, говорить, говорить... а завтра прощание...

За окошками Карелия, так я ее и не увижу. Это очень красивая северная страна — не увижу, я тоже в заточении: если кто-нибудь узнает, что я в избе у Василия Ивановича, он может сам попасть в лагерь за связь с заключенными.

Целый вечер вместе! Смеемся... вспоминаем... плачем... мечтаем... Василий Иванович увел Левушку к отбою в лагерь, а завтра его привезут только попрощаться со мной перед поездом.

Как представлю, что он сейчас входит в барак, ложится на нары, ничего не соображаю, мечусь по избе... Глаз не сомкнула...

Все! Воля моя рухнула! Реву в голос, цепляюсь за моего «чемордана», за «шерлохладку». Дверь за ним захлопнулась, и что-то захлопнулось во мне.

Борис встретил меня, соскучился, расспрашивает, а я ему и рассказывать-то не хочу. Мало того что он не проводил меня до Медвежьей, он даже письмеца Левушке не написал — так было стыдно за него. Все отговаривал ехать, а письмо почему не написал? Боялся, что меня обыщут и узнают его почерк?!

19

Война. Ударило по голове, и я как в цирке клоун, завертелась в обратную сторону. Война с Польшей, мы опять кого-то «освобождаем», от кого, от чего, это же близкая нам страна, зачем же мы в нее с оружием. Все больше накапливается непонимание того, что творится вокруг. И Борис! Он с восторгом влез в военную гимнастерку, забыв крахмальные воротнички, и отбыл на фронт. Возврат как с настоящей войны — помпезный, с трофеями, туфли, шляпка, платья, сумки, детские платьица... одеванные?!..

Стою, смотрю на все это, на Бориса.

— Откуда это?..

— Я все покупал на свои деньги...

— На какие?! На жалкие офицерские крохи?!.. У кого?..

— Меняли на сигареты, на табак, на кофе, в комиссионных магазинах, вещи красивые, у нас таких нет...

Дальше начался его лепет, в котором никогда нельзя понять, где «да», где «нет», где правда, где ложь.

— Это же грабеж! Самое настоящее мародерство! И это делали все?! И офицеры?!

Как он мог подумать, что эти вещи не вызовут во мне гнев, негодование, отвращение?! Как же сам-то он мыслит?!!!...

Доблестное, благородное советское офицерство!!! Не знаю, куда он дел эти чемоданы, наверное, отослал маме в Донбасс. Чем больше я узнаю Бориса, тем непонятнее для меня его сущность. А такие вот непостижимые для меня поступки, как при вспышке магния на фотосъемке, вдруг высвечивают его нутро, его сущность, несовместимые с его жизнью на людях. Борис до предела, по-шекспировски скрытен, он, по-моему, даже от себя скрывает свои мысли. О нем говорят «хороший парень», это превратилось уже в кличку. Так хочется спросить у говорящих, а что это такое — «хороший парень». Борис при его мягкости тихо, удивительно настырно добивается всего, чего хочет и именно как ему надо, не считаясь ни с кем и ни с чем. Оба моих мужа для меня марсиане. Оба какие-то двойные, фальшивые... Ведь Митя «в женихах» был добрым со мной, порядочным, и как же он мог побежать в партком с доносом, оскорблять меня, душить, бросить своего ребенка, бешено ненавидеть все и всех, жить и кутить за чужой счет, не возвращать долги? Забыть невозможно, как он после ареста Папы и после своего доноса прибежал к нам на Никитский бульвар, сильно выпивший, занять денег, думая, что я уже получила зарплату за его фильм «Друзья из табора», в котором он умолил меня сняться. Зарплату я еще не получила и дала ему доверенность на получение этих денег, он их получил и мне их не вернул.

Митя добился своего первого фильма «Друзья из табора». Фильм из цыганской жизни. В этой цыганской жизни Митя ничего, ни сном, ни духом, не ведает. Прибежал ко мне, начал умолять после всего, что он мне сделал, сыграть в фильме русскую девочку, это единственная русская роль, что я украшу фильм, что я уже в славе, а ему надо помочь показать себя, что он даже намеком не вспомнит о нашем личном. И я опять согласилась, пожалела его, несмотря на то, что мне, взрослой женщине, трудно сыграть пятнадцатилетнюю девочку. Было это летом перед арестом Папы. Картина снималась под Звенигородом в дивной красоты месте.

У реки раскинулся настоящий цыганский табор, с песнями, с танцами, я жила тоже в палатке среди них. Первые несколько дней Митя вел себя как и подобает, но после первой же съемки, когда табор заснул, он появился и снова в тысячный раз стоны, слезы, заклинания, клятвы. Цыгане, конечно, видели, как он входил в мою палатку, конечно, думали обо мне Бог знает что, они понятия не имели, что это мой бывший муж. Только теперь я даже не боролась с собой, не призывала память, Митя выжег во мне все своими поступками. Когда я ему об этом сказала, то, как и с Гогой, и с Садковичем, на меня полился поток брани. Уехать я уже не могла, снята моя главная сцена, Митя все это учел. Его за меня наказал Бог. Его чуть не исключили из партии и чуть не разорвали люди. Одним из героев фильма был медведь. Он прибыл с дрессировщиком и был, как все цирковые животные, спокойный, симпатичный, добрый, совсем еще молодой, с ним целыми днями играли цыганята. В одной сцене маленькая, хорошенькая цыганеночка лет шести должна была перед ним танцевать, трясти плечиками. Медведь стоял на задних лапах, девочка танцевала лицом к нему, у его брюха, под передними лапами... И случилось ужасное. Медведь протянул лапу и снял с девочки скальп. Меня не было, я гуляла по лесу, услышала крики и побежала к табору: мимо без телеги, верхом проскакал цыган с окровавленной девочкой, медведь ревет, рвется с цепи, Митя в толпе бледный, растерянный. Пришлось мне же за него вступиться, чтобы цыгане его не разорвали.

И что! Фильм получился жалкий, беспомощный. И неправду Митя говорил, что он любимый ученик Эйзенштейна, когда я познакомилась с Эйзенштейном, он Митю вспомнил с трудом, горько улыбнулся и сказал: «Сколько сил, ума израсходовано на этих людей, и ведь знали, что никогда, ничего из них

не выйдет». Ну, режиссеры, дело темное, можно не угадать талант, ошибиться... Но актерский факультет! Лица для паноптикума. Институт набит такими лицами. И так это все и продолжается, несмотря на очевидность! Почему? Почему? Кто ведает искусством?! Все тот же ЦК?! Миллионы денег, сотни плохих фильмов, «боевики» созданы старшим поколением — все они пришли в революцию интеллигентными людьми. Почему мне Папа тогда не рассказал все про революцию, про политику? Чтобы я, родившаяся с революцией, приняла ее как прекрасное? Оберегал мою психику, пока я не вырасту и не пойму сама? Я выросла, я поняла — нет ничего безобразнее революции, когда народ сам, своими руками, крошит и уничтожает все лучшее, что создано, а потом сам создать ничего не может. И через бездонную пропасть поколений, веков надо все создавать заново. Хочется закричать кардымовское деревенское нежное: «Папаня! Папаня! Где ты? Слышишь ли ты меня? Жив ли ты? Мне так без тебя тоскливо, одиноко! Мне так тебя не хватает!»

На Лубянке ответ: «Сосланы в лагерь, ждите известий».

20

Певучая, плавная Украина. Да не просто Украина, а настоящие гоголевские места. От железной дороги километров пятьдесят вглубь, к Диканьке, к Сорочинцам, на реку Псел. Село на горе, утопает в зелени, такой красоты! Снова лошади, снова я в хате, и снова Садкович. Только теперь хата белоснежная, веселая, в вишневом саду, перед окошком вместо унылой шахты — ветряная мельница. Вся «Майская ночь», за исключением нескольких павильонов в Киеве, снимается здесь. Садкович без Ривы... Неужели он опять задумал преследовать меня? Он не знает, что ко мне едет Мама с Малюшкой и на сей раз муж, правда, уже другой! Берегу для Садковича эти два сюрприза.

На пробе в Киеве я придумала играть в фильме и Ганну, и Панночку. Левко так влюблен в Ганну, что когда к нему во сне приходит Панночка, она ему кажется похожей на Ганну. Крестьянка Ганна и сказочная утопленница Панночка. Лучший гример студии сделал меня чернобровой, с черной косой в лентах, смуглой, румяной Ганной, а Панночку в маленькой короне, светлой, бледной, в нежных голубых тонах. Очень интересно получилось, но Садкович испугался и решил снимать по традиции.

Мы с Мамой подружились со всем селом, и по утрам под нашей дверью стоят крынки с молоком, сметаной, кошелочки вишни, малины. Малюшка и Мама порозовели, впервые за все годы после ареста Папы сыты, а я глотаю слюну, боюсь пополнеть. Начались съемки массовых сцен. Из сундуков появились настоящие с ручным удивительным шитьем костюмы, рушники, венки, поплыли хороводы вокруг мельницы, полились старинные песни. И снова, как в «Отцах», первый проявленный в Киеве материал неинтересный, актеры фальшивые, нет гоголевской сочности, сказочности, все размазано! Мои сцены еще не снимали. Когда приехал Борис и появился на съемке, крестьянки стали расспрашивать Маму, кто он, и Мама ответила: «Мой зять», а когда с тем же вопросом обступили Малюшку, она с торчащими в разные стороны косичками гордо ответила: «Это наш зять». И тоже, как в «Отцах», Садкович опаздывает отснять натуру, листья желтеют, оператор отказывается снимать, вся группа на нервах бегает, обрывает желтые листочки.

По ночам начались заморозки, а моя сцена утопления еще не снята, и когда наконец дошли до нее, вода стала ледяной. Художница нашла высокий крутой берег, река подмыла его так, что обрыв нависает прямо над омутом, я должна подойти к обрыву и красиво шагнуть в омут. В руке у меня газовый шарф, который тянется за мной шлейфом, и оператор попросил, когда я скроюсь под водой, выбросить этот шарф, чтоб он всплыл, покружился в омуте, поплыл, и только тогда я могу выплыть наверх. Дубль невозможен, второго костюма нет. Съемка началась, все идет хорошо, я вся в переживаниях утопленницы, прыгаю, ледяная вода схватила дыхание, шарф выбросила, не выплываю, и вдруг какая-то сила выбрасывает меня не поверхность. Под крики, стоны, что я испортила такой кадр, выбралась синяя, дрожащая на берег и, стуча зубами, объясняю, что я не всплыла, что меня что-то силой вынесло, что я могла бы еще посидеть под водой, и тогда догадалась, что меня вынесли юбки, их на мне было четыре. Оператор требует во что бы то ни стало съемку повторить сегодня же потому, что нужного ему света мы можем уже не дождаться. Меня положили в телегу, погнали лошадей в село, кинулись обогревать, оттирать, сушить утюгами костюм, и я снова в кадре, только теперь к моим юбкам прикрепили несколько тяжелых камней, чтобы все не повторилось снова. Съемка началась: я опять в переживаниях, все опять хорошо, я прыгнула, пошла под воду, выбросила шарф, сижу под водой до последней секунды, пока, наконец, уже необходимо вздохнуть, делаю рывок наверх... меня что-то держит железными когтями, рванулась еще и еще, вдохнула воду и утонула. Когда поняли, что со мной что-то случилось, в омут бросились, вытащили меня, откачали, хорошо, что не было на съемке Малюшки и Мамы. Оказывается, на дне омута была огромная коряга, и камни на моих юбках за нее зацепились.

К нам в село приехал из Киева Луков, он художественный руководитель «Майской ночи», я с ним познакомилась еще на съемках «Горячих денечков». Натуру этого фильма мы снимали в Киеве и прожили там все лето. Луков влюбился в меня, ухаживать он не умеет и начал добиваться меня угождением, шумным восхищением, цветами, раками. Каждый день мне в гостиницу приносили мои любимые пармские фиалки. Все это открыто, при живой жене. Любопытная личность: способный, наглый, самоуверенный, свято верящий в свою безнаказанность, неумный, старше меня, еврей с русской фамилией, крупный, ожиревший, с животом и подбородком, полное

отсутствие культуры, интеллигентности, простой воспитанности. Он влез в наш дом, и надо и не надо бесконечно приезжал в Москву в командировки, потом тридцать седьмой год, он, конечно, исчез и теперь подкатил на бричке прямо к нашей хате. Когда вечером все собирались у нас, я попросила Маму сказать, что от Бориса пришло письмо и он со дня на день приезжает. Из хаты я выскочила потому, что сдержаться от смеха, видя лица Лукова и Садковича, невозможно. Через день, даже не зайдя на съемку, Луков отбыл, сказав, что его срочно вызывают в Киев. Тем не менее я получила официальное письмо с приглашением играть в его фильме «Александр Пархоменко», который Луков начинает снимать. Я затрепетала, узнав, что моя героиня не слезает с коня. Тогда еще, в Кардымове, когда я смотрела на рыжего Петьку, скачущего на лошади, когда он меня в минуты перемирия впускал в конюшни, погладить коня, посмотреть в глаза, тогда еще загорелась во мне эта любовь. Если бы мне нужно было сыграть в этом фильме крокодила или тарантула, но верхом на коне, я бы согласилась. Боже, какого красавца ко мне подвели! Коричневый, как шоколадка, носочки белые, во лбу белая звезда, белая грудь, грива белая, холеный, трепещущий, глаза ума и красоты нечеловеческой! Конюх тоскливо протянул уздечку: «Марсом кличут... Ты береги его... люби... он грубости не понимает...» Конюх запнулся. Ну, что там прыгнуть в омут! Ерунда! Здесь от страха челюсти свело — впервые в жизни взять в руки уздечку. Марс следит за мной кровавым глазом.

— Да ты не бойсь... он добрый... Это он разглядывает, какой ты человек... Страсть не любит плохих...

— А если Марс не поймет, что я хороший человек, и укусит?!..

— Да ты ранее когда подходила к коню?

— Да! Конечно!

— Ну давай подсоблю!

Он сложил ладошку, как я видела в фильмах, и я, не помня себя, очутилась в седле. Теперь я сама беру Марса из конюшни, и мы гарцуем с ним по Киеву на студию. В этот день съемка была во дворе студии, в конце знаменитого довженковского сада. Я задержалась с гримом и костюмом. Марс стал нервничать, не говоря уже о том, что когда я появляюсь перед ним загримированная, в папахе и царском офицерском романовском полушубке, он таращит на меня глаза и я ему не нравлюсь, ему в кино еще не все понятно. Я прыгнула в седло, пустила Марса в карьер и еще издали увидела, что вся группа, повернувшись к нам, что-то кричит, прыгает, машет руками, я ничего и подумать не успела, как вылетела из седла и повисла в стремени, а Марс остановился как вкопанный. Луков бледный, запыхавшийся, что-то пытается сказать, моя папаха валяется метрах в двух, в стороне, Луков тычет пальцем в папаху: вот там где валяется ваша папаха, могла валяться ваша голова!.. Оказывается, на месте съемки протянули электрический провод и естественно выше человеческих голов, но все забыли, что я на коне, и провод получился на уровне моей шеи.

А второй раз Марс спас меня от бешенства Лукова. Мы, как всегда в нашем кино, опаздывали отснять натуру — в средней полосе везде уже наступила весна, а все сцены боя махновцев с Пархоменко исторически происходили крутой зимой, и мы всей нашей огромной группой, вплоть до коней, потому что замена их в фильме была бы видна, едем, летим за снегом в Новосибирск, а весна весело шагает по нашим пятам и сюда.

Я счастлива, мой Марс со мной. Только я летела самолетом, а он ехал в товарном вагоне, и когда распахнули двери вагона и он увидел меня, растолкал всех коней и собрался прыгнуть без трапа на землю, а когда я ему запретила, бесился, укоризненно глядя на меня, первым соскочил с трапа и сбил меня с ног.

С Борисом даже попрощаться не смогла, но в Новосибирске меня ждали от моего «великого утешителя» Илюши стихи:

Наказан я жестоко,
Брожу, судьбу кляня,—
В Сибирь из Белостока
Ты едешь без меня...
Душа натерта луком,
Рыдания текут,
Тебя увозит Луков,
Ужасный алеут.
Видать, любви не стою,
А сердце так болит —
Связалась ты с Махною,
Который есть бандит.

С трудом нашли поляну, на которой снег еще не растаял, прибыло несколько эскадронов, настоящих военных, начали готовить съемку, а мы репетировать на поляне рядом, где уже вместо снега — грязная каша. Наконец нас начали осторожно расставлять на месте съемки, кони должны стоять, не шевелясь, иначе будет видно, что снег измят,— я впереди эскадрона, который по команде Лукова я должна повести в атаку. Крики, рвутся снаряды, и хотя пиротехнические, все равно очень страшно, а я должна еще прокричать текст «За родину, за царя, за отечество вперед в атаку», и самое страшное, что я должна еще выхватить из кобуры револьвер,

который я вижу и держу в руках впервые в жизни, и выстрелить в воздух! Ну и что, что пули тоже холостые, а вдруг они взорвутся у меня в руках. Да еще чуть не тоненькую ниточку положили на снег, чтобы ее не было видно и чтобы я не смела за нее перескочить и именно на этой ниточке сойтись с красными, и еще команды Лукова совсем не слышны с пригорка, откуда идет съемка, и нацепили красную тряпку на палку, по сигналу которой должна начаться съемка и за которой также надо следить. Дубль невозможен, целого чистого снега больше нет. Все замерло. Метнулась красная тряпка, я прокричала текст, выстрелила, и мы с Марсом рванулись в атаку. Внутри задрожало — нет за мной эскадрона, мы с Марсом скачем одни. Незаметно, из-под руки оглядываюсь назад — весь эскадрон спокойно стоит. Кони, наверное, привыкли к мужскому голосу, и в первых рядах эскадрона не кавалеристы, а актеры. Что делать?!! Что делать?!! Не своим голосом реву: «В атаку!» Стоят! Вдруг мой Марс круто разворачивается, зарываясь в глубоком снегу, подскакивает к эскадрону, я уже неизвестно каким голосом прямо в морды ору: «В атаку», Марс вскакивает на дыбы и, храпя, рвется вперед... эскадрон за ним. Съемка получилась даже интересней задуманной. Целую Марса, а он довольный, тихий, жмурится.

Ко всем прелестям у Лукова оказался еще и отвратительный характер, наглый, вспыльчивый, грубый, и все это на съемках. Фильмы снимаются год, а то и больше. И столько же придется его терпеть. Последняя сцена, которую учинил Луков на съемке, возмутительна: съемка в павильоне ночная, в кадре я и Махно, Махно пытается взять меня за лицо, я отбрасываю его руку и говорю: «Я замужем, Нестор Иванович». Луков с начала съемки бешеный, в плохом настроении.

— Почему это «замужем», когда надо сказать «замужняя», не переделывайте текста.

— Я не переделываю, в тексте «замужем», дворянка, интеллигентная женщина не может сказать «замужняя», это язык горничной.

Луков заревел.

— Дайте сценарий.

Ему подали уже открытый на этом месте сценарий.

— Что вы мне все тут мозги морочите! Здесь опечатка!

Я отвела его за декорацию и говорю как можно мягче:

— Леонид Давыдович, может быть, и опечатка, но дворянка действительно не может так сказать, вас на экране не будет, останусь я, и такой фразой мы зачеркнем весь образ, поверьте мне, я хорошо знаю русский язык...

Он налился кровью, на меня не смотрит, ворвался на площадку с криком:

— Перерыв! Соедините меня с Всеволодом Ивановым!

Все замерли, знают, что если Луков «зашелся», бессмысленно объяснять, что сейчас ночь, что соединяться с Москвой можно всю смену, что автор живет на даче и спит. Ко мне подошел бледный, тоже неинтеллигентный директор картины:

— Ну скажите, как просит Леонид Давыдович, какая вам разница зрители даже не заметят.

— Мне трудно вам объяснить, но я хочу, чтобы вы поняли, что это не каприз, не личное, что эта реплика важна для образа...

Он подошел к Лукову, что-то долго говорил ему, группа молча наблюдает весь кошмар. Все вздрогнули от крика:

— Съемку отменить. Списать за счет героини.

Приехал директор студии, бегал от меня к Лукову, от Лукова ко мне. Предлагал снимать другую сцену, Луков отказался. Я пойти на компромисс не имею права. Директору студии я смотреть в глаза не могу, боюсь рассмеяться, только что на Художественном совете была такая сцена: кто-то подал заявку на экранизацию «Мадам Бовари» Флобера, и директор кричал на Худсовете: «Читал я эту вашу «Мадам Бровары», кому она нужна»,— а под Киевом есть дачное место Бровары. Теперь вся студия за глаза называет его мадам Бровары. Дозвонились Иванову, и тот сонный, ошарашенный вопросом ответил: «Конечно, «замужем». Боялись, что с Луковым будет инсульт. Мы сыграли с Чирковым сцену, Луков только скомандовал «мотор» и «стоп». В гостиницу привезли, когда уже светало, только я сняла грим, вбежал Луков...

— Простите меня, простите, простите, я безумный, отвратительный сумасшедший, я знаю, я ничего не могу с собой сделать, я люблю вас, люблю, когда вас кто-нибудь берет под руку, я теряю сознание, я схожу с ума от ревности, когда на вас смотрят...

И действительно, и плачет, и целует ноги.

— Почему вы перед съемкой ходили гулять в сад с этим идиотом, ничтожеством польским жидом, почему он имеет право доставать вам мои фиалки...

Как он узнал, что режиссер из Варшавы, бежавший от Гитлера и теперь работающий на Киевской студии, тоже разыскивает где-то фиалки для меня и посылает мне?

Как могло случиться, что я сошлась с Луковым? Невозможно, чтобы это был один и тот же человек, здесь у моих ног и час назад на съемке.

Интересно, что и у стен, и у городов, как и у людей, есть своя стать, свой характер, даже повадки — Киев пышный, сочный, гостеприимный, а украинцы ласковые, певучие и мои пармские

фиалки, те самые пармские фиалки, которые я продавала там на первой съемке у «Межрабпромфильма»... Только в Москве их выращивали специально, а здесь Луков каждое утро присылает их мне в номер — малюсенькие, нежные, дивно пахнущие, они мне каждое утро приносят радость и примирение с Луковым. Он странный, дикий, околдовал меня своей влюбленностью.

Теперь, когда я стала взрослой женщиной, меня поражает мужчина вот такой безумной влюбленностью, она делает меня безоружной, я не влюбляюсь, но меня захватывает такое чувство.

С Луковым нестерпимо из-за общей работы, мало того что я сама выдерживаю его сцены, я должна еще защищать других в группе, потому что одна я могу поставить его на место не как женщина, а как героиня — ко всем остальным он относится по-хамски, почти ежедневно на съемке слезы или заявления об уходе из группы.

Знаменитый киевский «Континенталь», в котором мы, москвичи, все живем. Это тоже дореволюционная гостиница, богатая, купеческая, со старинной мебелью, со смешными ключами от дверей; чтобы живущие не уносили их с собой, маленький ключ висит на огромной деревянной груше, которую никуда не положишь, никуда не спрячешь.

Я после ужина в ресторане пришла к себе в номер, умылась и легла спать. Проснулась от того, что в номере кто-то есть, я похолодела, глаз не открываю, сделала вид, что продолжаю спать. Вор! Он открыл дверцу платяного шкафа... задел стул... Я же заперла дверь и ключ не вынимала, значит, из коридора он не мог открыть... Он вынимает мои вещи из шкафа, загремела вешалка... Мой номер длинный: маленькая прихожая, сразу слева моя кровать, за высоким изголовьем стол, стулья, шкаф... вскочить мгновенно, броситься в коридор, он же дальше меня от двери на несколько шагов... я успею... а если он запер дверь... тогда, конечно, он ударит меня сзади... невидимо приоткрыла глаз... заледенела... груша качается из стороны в сторону... значит, я дверь не закрыла... сорвалась с кровати... дверь заперта... успеваю повернуть ключ... с криком выскакиваю в коридор... много людей, тоже голых, как и я, тоже орущих, бегут как безумные вниз... Землетрясение в Карпатах. Около гостиницы разверзлась огромная трещина, потом все стихло, и мы голые, сгорая от стыда, не глядя друг на друга, возвращаемся в номера. Стулья сдвинуты с места, дверца шкафа открыта, вешалки с платьями съехали, люстра качается из стороны в сторону и моя груша тоже.

У меня в Киеве появились два друга, мои ровесники, Петя Алейников и Борис Андреев. Они снимаются вместе со мной у Лукова. Актеры-самородки, отличные люди, чистые, сильные, веселые, честные, цельные, непосредственные, заводилы, очаровательные хулиганы и пьянчуги, но никогда не напиваются, не сквернословят, не дерутся, верные мужья. Они придумывают смешные шутки и мило уничтожают ими всяческую дрянь: Садкович после сдачи «Майской ночи», фильма серого и унылого, устроил для «великих мира сего», в основном для партийного начальства, роскошный банкет в ресторане нашей гостиницы и как всегда глупо — «смешались кони люди»: рядом с гоголеведческой профессурой во главе с академиком и его старушкой женой в бриллиантах сидят партийные жлобы в полосатых рубашках. Скука вселенская... Петя и Борис попросились у Садковича на банкет, но тот, конечно, отказал и даже в грубой форме. В «разгар веселья» с треском открылись двухстворчатые континентальские, как царские врата в церкви, двери, а на пороге Петя и Борис в трусах, в незашнурованных огромных ботинках на босу ногу, облитые в полоску ярко-фиолетовыми чернилами, падают на колени и, биясь лбом об пол, от имени гоголевских виев и чертей поздравляют Садковича с созданием выдающегося, почти гениального произведения искусства! Ресторан затрясся от хохота.

А еще, проснувшись на рассвете, Крещатик был умилен открывшейся перед собравшимися нежной картиной: в универмаге, в витрине с мебелью, среди кружев и накидок, на роскошных кроватях сладко спят Петя и Борис с блаженными лицами, в одних трусах. Начальник милиции Киева, тоже влюбленный в эту пару, простил возмутителям спокойствия и эту проделку.

Мне Петя и Борис заменяют и Левушку, и Яшу, они мое утешение. Часами и на съемке, и в гостинице говорим о Папе, о Баби, о Левушке. Левушку они ждут, как своего брата, у Левушки прошла половина срока, и мы теперь считаем даже прошедшие сутки. Они не любят ни Лукова, ни Садковича, ни Бориса.

Борис приезжал в Киев ко дню моего рождения и долго пробыл. Но, к моему огорчению, не понравился моим новым друзьям, несмотря на то, что он был ко мне внимателен и нежен. Не помогло Борису и посвящение ко дню моего рождения:

Тимоше через десять лет.
Читать 3 марта 1951 г.

Птички прыгают на ветке...
Бабы ходят спать в овин...
Как сегодня нашей детке
Снова стукнул год один!
Ах, проклятый счетчик рока,
Беспощадный, как такси!
Хоть моли его, проси,
Он отстукивает сроки,
Как его удары метки!
Как укусы злы годин!

Птички прыгают на ветке...
Бабы ходят спать в овин...
Не вчера ли юной крошкой
Ты русалочкой была?
В «Майской» кушала окрошку?
Называли все Тимошкой
И боялись, точно зла,
Глаз твоих обманно-ясных,
Губ твоих проклято-красных,
Брови, что как взмах крыла!
(Был для всех наш общий дом
под уютным каблуком.)
А улыбка, что дразнила,
Надувала, вновь сулила,
А ресниц смертельный яд!
...Это было, было, было,
Было десять лет назад!
Ты смеешься, дорогая?
Смейся громче, бог с тобой!
Что ж тебе я пожелаю,
Именинничек ты мой?
На серебряном на блюде
Ну, каких даров принесть?
Чтоб прекрасное: «Все будет!»
Стало скучным: «Ах, все есть!»
Пожелать в делах удачи,
Чтоб квартира... чтоб клозет...
Чтоб была машина, дача...
И десятка на обед?
Чтоб сердитый пан Стражеско
Отменил в тебе порок?
Чтобы вдруг Комиссаржевской
Объявил тебя пророк?
Чтоб роскошной ролью, главной
Мир на веки озарить?
Чтобы Вера Николавна
Превратилась в Бовари?
Чтобы мир был с режиссером,
С мужем тишь и благодать?
Все заманчиво, нет спора.
Как тебе не пожелать?
Но, поспоривши с собою,
Бескорыстию учась,
Пожелаю я другое:
Будь по-прежнему шальною,
Бесноватой, молодою.
Будь несчастной, но такою,
Но такою, как сейчас.
Птички прыгают на ветке...
Бабы ходят спать в овин...
Разрешите вас поздравить
И с днем ваших именин.

Стихотворение понравилось, а сам Борис нет и нет. Не помогли и мои уговоры — симпатии не получилось.

В эту зиму еще в Новосибирске у меня что-то случилось с сердцем: оно вдруг, как безумное, начинает колотиться. Борис отвел меня к знаменитому в Киеве кардиологу, профессору Строжеско, и тот сказал, что у меня сильнейший невроз. Вот тебе и на, вот тебе и первая болезнь.

Продолжение следует

Ширли Маклейн

Танец в луче света

К читателю

С самого раннего детства мной владело желание «выразить себя». Из-за этого трехлетней девочкой я начала ходить на танцы. Подростком занялась пением, что стало совершенно естественным продолжением моих поисков самовыражения. Позднее, уже взрослой, я пошла еще дальше и стала актрисой. Передо мной открылись широчайшие возможности проявлять себя. Меня увлекала загадочная таинственность перевоплощения в другого человека, проникновения в его прошлое, раскрытие причин и смысла его поступков; хотелось прояснить, почему он пробуждает во мне те или иные мысли и чувства.

Потом я взялась за перо, что позволило мне подробно, со всеми нюансами рассказать о своем опыте. Я писала и глубже разбиралась в собственных мыслях, в существе своей актерской профессии, во впечатлениях от множества путешествий, в своих взаимоотношениях да и во всей своей жизни. Это занятие обостряло и без того ненасытную жажду постичь, как и почему все происходит.

Мне нравится уподоблять свои книги картам, на которых обозначено, откуда и куда я двигаюсь. В той, что называется «Не упади с горы», рассказывалось, как я, тогда еще молоденькая актриса, научилась расправлять крылья и брать собственную судьбу в свои руки. Во время поездок в Африку, Индию, Бутан в Гималаях и Японию (кстати, у моей дочери японское имя Сати) я впервые соприкоснулась с неизведанным, и эта встреча преобразила меня.

Отрезок жизни, изображенный в книге «Туда можно попасть отсюда», был периодом интенсивного внутреннего интеллектуального и политического роста. В Голливуде пришел конец «системе «звезд», и я отважилась ступить на зыбучие пески телевидения. Оказавшиеся катастрофическими результаты сильно подействовали на меня. В итоге я решилась испробовать свои силы на политической арене и в 1972 году приняла участие в избирательной кампании Джорджа Макговерна, который баллотировался против Ричарда Никсона. Теперь мне захотелось сделать то, что мало кому удавалось на Западе в начале 70-х.

Во главе первой делегации женщин я отправилась в Китай изучать эволюцию совсем еще молодой культуры, родившейся из пепла древней, загадочной страны. Опыт вживания в чуждую культуру поставил нас лицом к лицу с самими собой. Мы немало узнали и о собственной эволюции, убедились, как много можно сделать в самой неблагоприятной ситуации благодаря точно направленным усилиям воли.

Так я вернулась к актерской карьере, но уже с большим энтузиазмом и большим уважением к труду, которым я зарабатывала себе на жизнь. Я стала задумываться, что нового могла бы привнести в творческий процесс. И поняла: все подвластно человеку, когда он уверен, что заслуживает этого.

Я долго раздумывала, прежде чем выпустить в свет книгу «Сама по себе». Ведь это изложенная на бумаге история странствий моей души, странствий, во время которых я намного дальше, чем предполагала, углубилась в потрясающий и трогательный мир паранормальных явлений. В мир, где прошлая жизнь, существование духов-наставников, бессмертие души превратились из абстрактных понятий в реальные компоненты моей жизни. Я считаю это произведение своим духовным дневником, представленным на суд тех, кто тоже стремится к пониманию сути вещей. «Сама по себе» — это и знак моей благодарности тем, кто просвещал меня, открывая мне глаза.

Мне хочется думать, что «Танец в луче света» — гимн всем моим «я». С удовольствием и удовлетворением я говорю здесь о судьбе обещаний, которые давала себе в предыдущих книгах. С радостью и юмором рассказываю о себе как о дочери, матери, друге, возлюбленной, искателе судеб души и о человеке, призывающем к миру во всем мире. В книге отразилась огромная радость оттого, что я достигла столь важного рубежа в своей жизни и обрела уверенность в том, что во всем заложен смысл. Но это еще не финал, потому что я осталась женщиной, ищущей себя, изучающей свои предыдущие жизни и самую суть собственного «я».

И если повесть о моих поисках скрытой правды поможет вам, читатель, приобрести дар проникновения в суть вещей, я буду вознаграждена. Но первым моим вознаграждением было путешествие внутрь себя, единственное путешествие, которое стоит предпринимать. Я за это время поняла одну очень важную вещь: бытие, жизнь и реальность таковы, какими они существуют в на-

шем восприятии. Жизнь — это не что-то такое, что «происходит» с нами. Мы сами заставляем события происходить. Действительность не существует независимо от нас. Собственную реальность мы создаем каждую секунду. Для меня правда — наивысшая форма свободы и наивысшая форма ответственности.

Ширли Маклейн

ЧАСТЬ I

Я в танце

Глава 1

Утром 24 апреля 1984 года, проснувшись в своей квартире в Нью-Йорке, я вдруг поняла, что в этот самый день, в 15 часов 57 минут мне исполнится пятьдесят лет. Мне показалось, был некий особый драматизм в том, что я перевалила через полувековой рубеж именно в 1984 году; я, конечно же, уже не могла воспринимать такие вещи как простую случайность, поскольку уже давно не верила ни в какие случайности.

Я смотрела в окно на Уэлфэир Айленд и думала про вчерашний вечер, гадала, как остальные воспринимали его. Меня всегда интересовало, видят ли глаза других людей то же самое, что и мои. Правда и реальность — относительные понятия, рассуждала я, они существуют только перед вашим мысленным взором. Интересно, а что чувствуют другие, когда им исполняется пятьдесят? Они столь же часто, как я, оглядываются назад в себя, размышляя над прожитой жизнью? Думают ли они о том, что, возможно, жили и раньше, до того как родились в этот раз?

Я перевернулась и спустила с постели свои ноги танцовщицы, ноги, которые танцевали по два шоу за уик-энд, ноги, каждой из которых было по двадцать пять лет. В то утро я чувствовала, что в этой жизни они вполне реальны. Ноги дико ныли. Чтобы перевести их в реальность не столь болезненную, требовался горячий душ.

Господи, думала я, шаркая в ванную, как пятидесятилетняя старуха, мне на самом деле больно или я в этом себя убедила, потому что много работаю и мне перевалило за полвека?

Я пристально посмотрела в зеркало. Неплохо. Чистая, розовая прозрачная кожа почти без морщин. Я наклонила голову, разглядывая пробор в волосах. Подкрашиваться нужно? Нет, все прекрасно. У меня еще есть неделька-другая.

Задернув занавеску над ванной, открыла кран с горячей водой. Горячая вода — козырная карта танцовщицы, нужно только уметь ею правильно пользоваться.

Я проверила расположение четырех кварцевых кристаллов по углам ванны. Училась использовать силу кристаллов, и это стало частью моего распорядка дня. Я залезла в ванну, и горячая вода полилась на лицо, волосы, тело. Раз десять я глубоко вздохнула, втягивая в себя пар. Насыпав немного морской соли в стакан теплой воды, перешла к следующему ежедневному ритуалу. Я поднесла стакан к носу и вдохнула соленую воду. Если мне случалось подхватить насморк, то таким способом от него можно было избавиться в первый же день. Естественные природные средства помогали мне лучше, чем лекарства или наркотики. Я даже услугами домашнего врача больше не пользовалась. По опыту знала, что традиционная западная медицина уж слишком полагается на лекарства.

Я соединила вместе большой и указательный пальцы на каждой руке и приготовилась декламировать мантры. Оттого что большой палец касался указательного, энергия циркулировала во мне по замкнутому кругу, снабжая каждую клеточку. Мне очень нравится чувствовать, как по телу распространяются звуковые волны. Впервые я поняла, какой силой обладают звуковые частоты, когда много лет назад стала заниматься пением. Когда я пела во время разминки, то чувствовала, как гармония разливается по телу. Все мои травмы, полученные во время танцев, физиотерапевты лечили диатермией (циркуляцией звуковых волн). Поэтому мне представлялось вполне логичным воспользоваться звукотерапией без всякой аппаратуры, а просто распевать подобно индусам (ведь они веками поступают так в храмах) или уж, если на то пошло, подобно тысячам людей, которые весело поют в ванной или в душе с тех самых пор, как на Западе появился водопровод. Не сомневаюсь, что так же поступали и римляне.

Распевая индийские мантры, я представляла себе, как по телу вместе с потоком крови разносится белый свет. От этого возникло ощущение равновесия и покоя. Я научилась вбирать в себя белый свет, исходивший, как мне представлялось, из какой-то точки надо мной, и вместе со звуковыми вибрациями он разливался во мне, вызывая чувство спокойной гармонии. Я растерла солью горло и грудь. С помощью пения и соли я смогу очиститься от всякой отрицательной энергии, оставшейся со вчерашнего вечера.

Печатается с сокращениями.

© Перевод с английского Марии Теракопян.

В течение пяти минут я пела и представляла себе белый свет. Вот и все, что требовалось. Потратить пять минут жизни каждое утро. Вряд ли я стала бы продолжать, если бы не получала практических, функциональных, конкретных, ощутимых результатов. Я всегда была прагматиком. Когда учишься на танцовщицу, ничего другого не остается.

Вы реалист, потому что боль — реальность, в которой вы живете. Танец — творческое использование

собственного тела — одно из древнейших искусств, известных человеку. Замысловатые формы танца заставляют тело гнуться и напрягаться, стремясь превратить в беспредельные его, казалось бы, ограниченные возможности. Хороший спортсмен знает, что раскрыть все возможности тела нельзя без участия ума и души. Поэтому пусть слова «эзотерический», «пантеизм», «мистицизм» и звучат совсем не прагматично, человек нутром понимает, что просто учится наиболее эффективно использовать незримую энергию.

Я вышла из душа. Зазвонил телефон. Все будто знали, когда я встаю. Подождала, пока трубку снимет телефонистка. Я знаю, как один-единственный телефонный звонок способен на целый день разрушить энергетическую гармонию. Но если я не стану отвлекаться, пока не закончу, все новости окажутся хорошими.

Я включила кассету с записями для занятий йогой и принялась за свои двадцать пять поз. На это ушло пятьдесят минут или еще семь телефонных звонков. Я чувствовала, что полна энергии, и гордилась собой, ведь не поддалась же я искушению вступить в контакт с внешним миром.

Разница между духовным подходом, учитывающим карму, и земным, материалистическим, требующим доказательств, заключается в осознании собственной ответственности. Когда мы понимаем, что сами ответственны за все, что с нами происходит, мы в силах сделать свою жизнь продуктивной и позитивной. И это относится ко всему: и к любовному роману, и к смерти, и к потере работы, и к болезни.

Мы сами принимаем решение пройти через это, чтобы чему-то научиться, а для меня учение и есть вся жизнь. Учиться и наслаждаться знанием того, что жизнь — это уроки.

Я вспомнила свои сомнения перед публикацией книги «Сама по себе». Существовала ли в действительности необходимость в столь открытой декларации своих убеждений? Не могла ли я с таким же успехом оставить их при себе?

Я много над этим думала. Конечно же, я могла преспокойно оставить при себе свои мысли и чувства. Но вся моя жизнь связана с самовыражением. С трех лет я занимаюсь танцами, потому что мне нравилось физическое самовыражение. А когда подростком я перешла от танцев к пению и музыкальной комедии, это стало естественным и логичным развитием способов самовыражения.

Когда же я прибавила к ним еще и актерскую профессию, то испытала новую для себя радость, восторг от того, что слово и язык способны выразить нечто более конкретное, чем танец и песня. Мне нравится разгадывать запутанные тайны перевоплощения в другого человека, разбираться в его прошлом, в том, что им руководит и каков смысл его поступков, исследовать мое собственное отношение к нему.

Сочинительство опять же стало естественным и логичным шагом к более глубокому пониманию и истолкованию моих мыслей и чувств, к постижению мыслей и чувств других.

Когда мои исследования собственного «я» стали приобретать мистический, духовный характер, мне сначала показалось, что это мое личное дело, что о своих любопытных наблюдениях я стану писать только для себя. Со временем же открытия, которые я делала, приобретали все большее значение и важность не только лично для меня; выстраивалась целая самостоятельная философия. Утаить свои новые знания значило бы скрыть серию новых жизненно важных для меня понятий. Подобное подавление желаний было бы для меня равносильно параличу. Я бы не смогла ужиться с самой собой, если бы не стала писать или бы писала с оглядкой на рынок. Тогда бы мне пришлось жить, подчиняясь требованиям некоего аморфного «имиджа». А такой линии поведения для меня просто не существовало.

Возможно, мои родители и заботились о соблюдении внешних приличий, но любые мои вопросы не только не возбранялись, но приветствовались и разбирались. Пока я была вежлива и производила «благоприятное впечатление», никаких ограничений не накладывалось. Они часто говорили: «Если будешь ногами стоять на земле, а мыслями витать в облаках, все будет в порядке».

Начиная рекламную кампанию в связи с публикацией книги «Сама по себе», я была готова к тому, что мне придется публично обсуждать такие вопросы, как перевоплощение, духовные наставники, вероятность существования инопланетян, реальность других измерений.

Журналисты-мужчины обычно требовали от меня «доказательств». Откуда вам известно, что у вас есть душа? Как измерить эту божественную силу? Откуда вы знаете, что уже жили прежде? Не кажется ли вам, что это всего лишь ваши фантазии, которые облегчают вам жизнь, когда цивилизация стоит на пороге краха?

У мужчин не было личностного подхода. Прекрасный пример левосторонней мозговой ориентации (энергия ян). Им неприятно было исследовать свое правое полушарие, интуицию (энергия инь). Они стеснялись своих чувств, не считали их «достоверными». Интуиция и чувства — привилегия женщин.

С женщинами дело обстояло совсем по-другому. Между собой они нередко заводили споры и разговоры о своей духовной жизни. Чаккры, натуропатия, медитация, правда кармы все более и более привлекали их внимание. В течение многих поколений они как женщины стремились к интуитивному пониманию, идя по исключительно женскому пути к осознанию того, что правда существует как на зримом, так и на незримом уровне. Связанные с энергией инь силы были у них развиты больше, лучше заметны, влияние их росло.

Поэтому вопросы журналисток шли от сердца, у мужчин же — от головы. И то, и другое было необходимо. Мужчины побуждали меня изъясняться более четко, что непросто, когда касаешься души. Женщины заставляли оставаться самой собой, что, увы, тоже непросто, когда берешься за выяснение того, что же такое душа.

На меня обрушилась лавина писем. Многие из них я прочитала, с самого начала зная, что не могу и не должна предлагать свои объяснения. Я поняла, что для многих авторов писем главное заключалось в том, что они нашли способ выразить себя, поделиться своими чувствами.

Вот я, пятидесятилетняя женщина, но почему я такая? Я больше не сомневалась в том, жила ли я прежде и буду ли жить снова. Теперь меня интересовало, как и почему.

Взаимоотношения — вот основа всего. Не сами ли мы решаем вступать с кем-то в некие отношения, чтобы получить знания? Мы делаем свой выбор еще до рождения? Может быть, мы даже родителей себе выбираем? Да, жизнь — это танец, в котором я только начинала выходить на свет.

Я услышала голоса в передней. Это вернулась моя дочь Сати.

— Здравствуй, ма,— сказала она, как обычно озаряя собой всю комнату. Она наклонилась, обняла меня и поцеловала в щеку.— С днем рождения. Лучше, чем здесь сказано, у меня не получится,— добавила она и протянула мне две коробочки в подарочной обертке. В одной оказались мои (и ее) любимые духи, а в другой — чашка для утреннего кофе, на которой я каждое утро буду читать: «Я тебя люблю, мамочка».

До шести лет Сати росла в Америке, живя со мной, потом провела шесть лет в Японии со своим отцом, а затем по собственной просьбе училась в интернатах в Англии и Швейцарии. Каждое лето мы проводили вместе три месяца, а затем еще шесть недель на Рождество и Пасху. Она однажды сказала: «Важно, *как* ты общаешься с кем-то, а не сколько».

Закончив занятия во Франции, она приехала пожить в Малибу. Как-то вечером мы обсуждали, чем ей хотелось бы заниматься в жизни. Помню, она отрезала кусочек фруктового пирога. В тот день она была задумчива. Мягко вонзая нож в пирог, Сати со вздохом произнесла: «О, мама, жизнь так таинственна, правда?»

Она была прелестна, и я расхохоталась. Сати удивленно взглянула на меня и спросила:

— Ты что?

— Прости, золотко. Конечно, жизнь таинственна, но не могла бы ты отрезать кусочек пирога и произнести те же слова еще раз точно так же?

— Произнести те же слова? — озадаченно переспросила она.

— Да, повтори в точности то, что ты сказала и сделала. Помнишь, как это было?

— Да, я всегда помню, как я что-то делаю.

Она вновь без всякой подготовки повторила «сценку». В столь точном воспроизведении было что-то жутковатое.

— Ладно,— сказала я,— давай поразвлекаемся. Повтори операцию с пирогом и произнеси те же самые слова, но сделай так, чтобы мне стало грустно: пусть у тебя словно сердце разрывается.

— Хорошо,— согласилась она, даже не задумываясь. И снова без всякой подготовки или эмоциональной перестройки с чуть большей неуверенностью вонзила нож в пирог, произнеся: «О, мама, жизнь бывает так таинственна». Казалось, ее должны были казнить на рассвете. Она по-настоящему растрогала меня.

— А теперь попробуем импровизацию,— предложила я.

— Как это?

— Слушай, что тебе нужно будет сделать. Ты выходишь из комнаты, стучишь в дверь. Я открываю. Ты скажешь, что нашла на улице пострадавшего и в отчаянии попросишь меня помочь ему. И заставь меня в это поверить.

— Так,— сказала она, и лицо у нее просияло.— Значит, постучать в дверь и начать представление?

— Ага.

— Ладно.

Она вышла, закрыв за собой дверь. Я услышала, что она спускается по лестнице, ведущей к пляжу. Почти целая минута прошла, прежде чем она взбежала и забарабанила в дверь. Стоило мне услышать, с какой силой она стучит, я поняла, как все будет развиваться.

— Мама! Мама! — кричала она.— Открывай! Открывай!

Я открыла.

— Там, на Малибу-роуд, человек, такой милый. Его сбила машина, он нуждается в помощи. Он кровью истекает, мама. Он теряет столько крови; пока не поздно, нужно вызвать «скорую».— Когда она тянула меня за руку, в ее глазах стояли слезы отчаяния.— Пожалуйста, мамочка, пойди сама посмотри, если мне не веришь. На самом деле спускайся. Это не игра. Он правда там. Может быть, прежде чем вызвать врачей, тебе лучше самой взглянуть, скажешь им, что взять с собой. Побыстрее, ему действительно плохо. Сейчас я не играю. Иди же. Не стой просто так.

Мне едва удалось удержаться и не броситься вниз по лестнице. Потрясенная, я стояла в дверях. Сати в упор смотрела на меня.

— Что с тобой, мама?

— Да вот не знаю, может, там правда кто-то на улице.

— Нет, ма,— засмеялась она, и слезы высохли.— Ты велела заставить тебя поверить. У меня же получилось?

— Да, дорогая, особенно, когда ты говорила: «Это не игра». Ты проницательна.
— Это и есть актерская игра?
— Это больше, чем игра. Ты заставляешь верить.
— Тогда играть — значит заставлять верить твоим словам, будь они правдивы или лживы?
— Да,— вздохнула я, подумав про Рональда Рейгана.
— Может быть, мне стоит этим заняться. Я всю жизнь делаю нечто подобное.

Пять кратких минут изменили течение всей ее жизни. Через две недели Сати поступила в одну из лучших актерских школ в Голливуде и обнаружила, что будет заниматься бок о бок с уже сложившимися актерами и актрисами, которые вернулись в школу поработать над «правдоподобием». До меня стали доходить разговоры о ее способностях. Более того, ее дружбой дорожили.

Все годы, что она провела в Японии и Англии, Сати страдала от необходимости скрывать свои чувства. Она была американкой, а не японкой или англичанкой. Ей необходимо было дать выход своим эмоциям, своему затаенному страху, злобе, смятению. Ей необходимо было как бы увидеть собственное отражение в зеркале, высвободив эмоции, чтобы встретиться с ними лицом к лицу. Она обнаружила, что актерская профессия открывает для этого великолепные возможности.

Мой день рождения мы праздновали с Сати целый час. Мы говорили о том, как важно устраивать праздники в свою честь. О том, что в наших силах заставить произойти любое событие, если мы в это достаточно сильно верим. Если мы не умеем отпраздновать что-то в своей жизни, разве мы можем праздновать что-то в чужой? Если мы не любим себя, разве можем мы по-настоящему любить кого-то еще? Если у нас нет разлада с собой, не будет разлада и с остальными. Мне потребовалось пятьдесят лет на то, чтобы прийти к таким заключениям, и менять я их не собираюсь, пусть даже такой подход смахивает на самовозвеличивание. Для меня это реальность. Такая точка зрения меня устраивает. К тому же я верю, если сохранить позитивное отношение к жизни, она станет началом чего-то бесконечного.

Глава 2

Я оделась и отправилась в издательство «Бэнтэм». Первый человек, которого я увидела, войдя в здание, была Бетти Бэллентайн, редактор моей книги «Сама по себе».

— А вот и ты,— сказала Бетти, подходя ко мне с протянутыми руками.— С днем рождения, и пусть их будет еще много, сердечко мое,— сказала она, сияя так, будто в ее словах было что-то особенно значительное.

— Спасибо, но почему у тебя такой вид, будто ты только что съела канарейку?

— Я все ломала голову, что бы такое пожелать тебе в день рождения, и вдруг у меня появилась идея.— Она пристально всматривалась в меня.— Пусть их будет еще много,— с ударением повторила она.— Старая присказка. Как ты думаешь, каков ее смысл?

«Пусть их будет еще много», мысленно повторила я, и вдруг до меня дошло.

— Ты хочешь сказать, что это может относиться к каждому нашему воплощению, когда мы решаем вернуться на Землю?

— Почему бы и нет? Так или иначе, мне показалось, что для тебя это будет очень подходящим пожеланием.

Я замерла.

— А ты только что подарила мне название следующей книги, которую мне хочется написать, и возможно, я возьмусь за нее прямо сегодня.

Я поняла, что теперь еще год не покажусь перед камерой. Когда мне что-то казалось правильным, принятие решения много времени не отнимало.

Мы прошли в главный конференц-зал, где с бокалами шампанского в руках стояло несколько десятков интеллигентных, литературного круга людей, желавших посмотреть, на что я похожа.

Я взглянула на часы. Было 3 час 55 минут. Через две минуты наступит время, когда я появилась на свет. Духовный наставник говорил мне, что энергия, которую получаешь в день рождения, обладает очень большой силой, потому что солнце и все планеты излучают такой же спектр энергии, как и в момент вашего рождения. Эта энергия «принадлежит» вам. Ею нужно воспользоваться, строя любые планы на последующие годы. В 1983 году я отправилась на вершину горы в Колорадо и «запланировала» все, что мне хотелось: успех фильма «Слова нежности», «Оскара», книгу «Сама по себе» и мое шоу на Бродвее. Я старалась не допустить в сознание никаких страхов или сомнений. Мне необходима была уверенность: то, что я запланировала, произойдет. И действительно произошло. Теперь, стоя в «Бэнтэме» перед собравшейся толпой, я вспомнила, как все было год назад. На сей раз не было ни вершины горы, ни уединения, поэтому я забралась на стул и поблагодарила всех. Я рассказала, чем занималась год назад в свой день рождения ровно в 15.57 и попросила собравшихся всех вместе в течение одной минуты посылать мне позитивные мысли о книге, за которую я собиралась сесть сразу же, как только выйду из здания. Головы никто не опускал, но почти все закрыли глаза. Кое-кто, наверно, счел меня ненормальной, но решил доставить мне удовольствие, а у меня имелся достаточно богатый опыт общения с аудиторией, чтобы почувствовать, что мне действительно желают добра.

Я впитывала исходившую от зала доброжелательность, минуту все молчали. Совершалось нечто вроде коллективного планирования.

Меня уговаривали написать о своих взаимоотношениях с родителями. Я отказывалась, потому что мне не хотелось вторгаться в личную жизнь моего брата Уоррена. К тому же для меня не представляло интереса просто покопаться в своем детстве, мне хотелось понять, что мои родители и я значили друг для друга задолго до моего рождения. Хотите верьте, хотите нет, но я эти вопросы с ними обсуждала. У моего отца в жизни было множество увлечений, но он не потакал своим прихотям, чтобы стать надежным кормильцем, хорошим мужем и отцом нам с Уорреном. В молодости, задолго до того, как он женился на маме, он играл на скрипке. Однажды известный педагог заметил его в любительском оркестре и предложил поехать в Европу, где брался учить его и помочь сделать первые шаги в качестве солиста. Но папа не согласился, опасаясь, что после многих лет занятий музыкой он в конце концов окажется в оркестровой яме на каком-нибудь бродвейском шоу.

«Слишком суровая конкуренция, Мартышка,— объяснял он мне.— Так на жизнь не заработаешь. Ненадежно. Я бы, конечно, посмотрел Европу, может, обедал бы и пил вино с членами королевских семей, но тогда я вряд ли бы встретился с твоей мамой и женился на ней. И у нас бы не было тебя с Уорреном. По-моему, я поступил правильно».

Но я чувствовала, что были какие-то другие более веские причины. Мне всегда казалось, что наши взаимоотношения с отцом были предопределены.

От мамы у меня оставалось такое же ощущение. Она будто сама решила встретить папу и выйти за него замуж. В их взаимоотношениях явно чувствовалась некая предопределенность. В Мэриленд Колледж, где мама преподавала драматическое искусство, она познакомилась с преподавателем психологии и педагогики. Его звали Айра Оуэнс Битти. Он был сообразителен, остроумен, благороден, не лишен чувства юмора. Мама влюбилась в него и почувствовала, что не может не обвенчаться с ним. Она была просто обязана так поступить не только потому, что любила его и их отношения зашли слишком далеко, но и потому, что была папе нужна. Мама всю жизнь с радостью жертвовала собой, когда кто-то в ней нуждался.

С самого раннего детства я все гадала, уж не приемыш ли я. Я чувствовала себя не обычной дочерью, существовали какие-то дополнительные нюансы. Не было никаких причин для развития у меня так называемой «психологии сироты». Но, бывало, я часто сидела, глядя на родителей, и недоумевала, кто же они на самом деле.

Мне захотелось, чтобы мама с папой одновременно услышали то, что я написала в книге «Сама по себе». Я усадила их в залитой солнцем комнате и принялась читать.

Закончив последнюю страницу, я отложила рукопись и взглянула на них. Оба плакали.

— А знаешь, я впервые поняла, что за выражение лица было у моего отца, когда он умирал,— проговорила мама.— Я тебе никогда не рассказывала?

— В общем нет, никаких подробностей.

— Я играла с друзьями в теннис. Я знала, что отец болен, но к тому, что произошло, готова не была. Он послал за мной. Почему именно за мной, не знаю. Но я пошла. Помню, я нервничала, что из-за меня откладывается теннисная партия. Папа лежал в постели. Когда я вошла, он жестом подозвал меня сесть рядом. Я повиновалась. Он взял мою руку, а затем, будто только меня и ждал, сжал ее и взглянул мне в лицо. С ним происходило что-то такое, чего я не понимала. Помню, я нервничала и хихикала. Я бы с гораздо большей радостью играла в теннис. С тех пор не перестаю винить себя за это. В глазах его засияло несказанное блаженство, больше ничего подобного мне видеть не приходилось. Не закрывая глаз, он весь преобразился, лицо стало таким красивым, что у меня дух захватило. Он сказал: «Родная, как красиво, очень, очень красиво». А потом закрыл глаза и умер. Как думаешь, может быть, я наблюдала, как душа моего отца покидает тело? А говоря: «Как красиво» — он имел в виду то же самое, что и персонажи твоей книги? Не видел ли он тот же свет, что, по их словам, видели они? Иначе зачем бы он говорил о красоте? Значит ли это, что смерти не надо бояться и пожилым людям вроде нас с отцом нечего беспокоиться из-за скорой кончины?

У меня перехватило дыхание. Вот она, моя родная восьмидесятилетняя мамочка, которая чуть ли не каждый месяц что-нибудь себе ломает, которая знает, что дни ее сочтены, которая каждый вечер, засыпая, гадает, проснется ли наутро, и вот она спрашивает меня о том, на что ей рассчитывать, признает, что я забралась в такие сферы, где, возможно, ее смерть вообще не наступит. Я не предполагала столь удивительного безграничного мужества. Я была не в состоянии говорить.

На помощь пришел папа.

«Вот что, Мартышка. Сейчас я расскажу тебе кое-что такое, о чем никому не говорил, даже твоей маме. Помнишь, лет двенадцать — пятнадцать назад я попал в автомобильную катастрофу? Так вот, в ту ночь я умер. В прямом смысле умер. Врачи со «скорой» сочли меня мертвым. Я слышал, как полицейские говорили, что еще один пьяный шофер сыграл в ящик. Но смотрел я на них не из своего тела. Я находился вне тела. Я поднялся над ним и наблюдал за происходящим. Я видел внизу собственное тело, слышал разговоры. А потом надо мной засиял несказанно прекрасный белый свет. Не могу описать своих ощущений. Свет был теплый, любящий, реальный. Наверно, это и был Бог. Больше всего на свете мне хотелось идти на этот свет. Тут я подумал про твою маму и про Уоррена. Я был им нужен. Я не мог их покинуть. Я знал, что должен вернуться в свое тело. О тебе я не вспоминал, Мартышка, потому что ты обошлась бы и без меня. А они нет. Стоило мне усомниться в том, могу ли я уйти, как я тут же почувствовал, что возвращаюсь в свое тело. И теперь, когда я так много сплю, я пытаюсь в какой-то степени повторить то, что тогда произошло».

— Если мы на самом деле никогда не умираем, а просто покидаем тело, а потом возвращаемся,

чтобы перевоплотиться в кого-то другого, тогда мы, вероятно, проделывали это уже множество раз. Значит, у нас должны накопиться огромные знания и опыт,— рассуждала я.

— Думаю, можно так сказать,— ответил отец.— Платон утверждал, что существовали и другие цивилизации, например, Атлантида. Не исключено, что он говорил, основываясь на знаниях, полученных в прежние времена. Возможно, воображение — просто форма памяти.

— Мне кажется, древние знали, что душа бессмертна. Она никогда не умирает, а циклически перевоплощается, чтобы, находясь на земле в материальной оболочке тела, учиться и развиваться. А если душа — хранилище всех накопленных знаний и опыта, тогда образование — лишь процесс раскрытия того, что душе уже известно. По-моему, наша семья да и вообще любая семья — это несколько душ, очень тесно связанных друг с другом, потому что во многих воплощениях они уже встречались. Мне кажется, мы сами решаем быть вместе, разыгрывать свою пьесу. Еще до всякого воплощения мы выбираем себе родителей, а родители выбирают детей, которых бы им хотелось.

— Значит, ты выбрала нас с папой себе в родители? — спросила потрясенная мама.

— Да. А еще я верю, что прежде чем кто-либо из нас появился на свет, мы все согласились быть членами одной семьи. Поэтому-то тебе и казался неизбежным твой брак с отцом. Едва ты его встретила, как твой эфирный двойник уже знал, что вы договорились, чтобы у вас появился Уоррен и я.

— Знаешь, Мартышка, мне правда понравилась твоя книга,— подытожил папа.— Но есть одна проблема.

— Да? Какая?

— Любовные похождения английского политика. Он ведь все еще женат?

— Да, но после меня у него было еще несколько романов.

— Боюсь, что об этом захотят узнать поподробнее. А кстати, Джерри — это кто? — озорно сверкнув глазами, спросил отец.

— Маргарет Тэтчер.

В ту же самую неделю, что моя книга увидела свет в Америке, Маргарет Тэтчер назначила выборы в Британии. Книгу прочитал один предприимчивый английский журналист, работавший в Нью-Йорке. Он увидел возможность повеселиться и придать остроты довольно неинтересным выборам. Своим лондонским издателям он отправил самые смачные главы, касавшиеся моей любовной интрижки с членом парламента от социалистической партии, который ходил в плаще, запачканном типографской краской, в носках с дырками на пятках и у которого недоставало фаланги на одном пальце. Сенсационное сообщение появилось на первой странице всех лондонских газет, и от кандидатов в члены британского парламента стали требовать, чтобы они выставляли на обозрение свои пять пальцев и снимали ботинки, а вся соль была в том, что тот, кто подойдет под описание моего любовника, не только не потеряет голоса́, но, напротив, приобретет новые.

Доблестные члены парламента сожалели о том, что не соответствуют описанию. Один из них сказал, что откромсал бы себе палец, если бы это помогло. Другой был доволен, что не хватает всего лишь пальца. Но я сказала журналистам, что имя этого джентльмена уйдет со мной в могилу, если только мне не вздумается вскоре вновь перевоплотиться, чтобы скрасить выборы в британский парламент.

Глава 3

Когда я вернулась от «Бэнтэма», мне сказали, что звонила мама и, вероятно, там что-то случилось. Я пыталась сохранять спокойствие. О таких моментах думаешь, их ждешь, но к ним никогда не бываешь готова.

Я подошла к телефону и набрала номер. Ответила мама.

— Мама? Что случилось? Как ты себя чувствуешь?

— С днем рождения, родная. Знаешь, я послала тебе в Малибу подарок.

— Да, спасибо, мамочка.

— Мне не хочется тебя расстраивать, но я только что вернулась от врача. Мне сделали кардиограмму. Я думала, все будет как обычно, но как раз посреди кардиограммы у меня начало отказывать сердце. Сделали рентген, и он показал, что от правого легкого к сердцу движется тромб. Меня кладут в больницу, попытаются рассосать тромб. Честно говоря, это серьезно.

Она хотела подготовить меня к худшему. Я не знала, что и сказать.

— А что думает твой врач? — задала я дурацкий вопрос.

— Он считает, я должна немедленно лечь в больницу. Так что через пять минут поеду. Хорошо, что ты успела меня застать и я смогла сама тебе все рассказать.

— Когда произошел сердечный приступ? — зачем-то спросила я.— В какое время аппаратура его зарегистрировала?

— Помню, я посмотрела на часы. Без нескольких минут четыре, часа полтора назад. А что?

— Мамочка, это случилось в тот самый момент, когда я родилась пятьдесят лет назад.

Она ненадолго задумалась.

— Меня это не удивляет. Всю свою жизнь я жила тобой.

От таких слов у меня перехватило горло. Мне не хотелось спрашивать, следует ли отсюда, что теперь пришло время умирать, но я чувствовала, что она об этом думает.

— Теперь слушай, родная. Будь что будет. Я прожила великолепную жизнь, и если пора, значит, пора.

Я хочу, чтоб ты знала, как сильно я тебя люблю и хочу, чтоб ты хорошо выступила сегодня. Помни, что я очень торопилась вылечить сломанную лопатку, чтобы успеть приехать в Нью-Йорк и посмотреть на тебя, пока идет твое шоу. Так я и намерена поступить. Так что не беспокойся.

Она продиктовала мне название больницы, телефон, номер палаты.

— Родная, если мне суждено умереть, значит, так и будет. И это случится потому, что так должно быть.

Мне было очень легко абстрактно рассуждать о карме, но теперь мои убеждения испытывались на близком мне человеке. Что может быть конкретнее приближающейся смерти любимой матери?

—Я люблю тебя, мамочка, я так люблю тебя,— хрипло проговорила я, пытаясь сдержать слезы, жалея, что так редко говорила ей эти слова.

Она повесила трубку, и я рухнула на стул.

Я услышала, как в комнату вошла Сати.

— Что случилось, мамочка?

Я разрыдалась.

— У бабушки было плохо с сердцем. В последние пять лет у нее столько проблем со здоровьем, что для меня все это превратилось в нечто абстрактное. Кажется, я понимаю, что она хочет нам сказать.

— То есть что она хочет покинуть этот мир?

— Да, но она колеблется, ей не хочется оставлять папу одного. Она всю жизнь надеется, что он уйдет первым, потому что без нее ему не справиться.

— А разве дедушка сразу же не последует за ней?

— Думаю, да. По-моему, он не боится, он просто ждет, чтобы сначала не стало ее и он мог с чистой совестью вернуться к белому свету!

Сати рассмеялась.

— Мам, одевайся-ка лучше, а то опоздаешь. Сможешь сегодня работать?

— Конечно, смогу,— ответила я, зная, что ничто не в состоянии сорвать мое выступление, если меня ждет зритель. Врожденная профессиональная этика никогда не позволяла мне отменять выступление. Помню, во время турне по Европе в Вене я за один вечер выступила в двух шоу, хотя температура у меня была 106° по Фаренгейту (≈41 °C). К концу второго шоу температура стала нормальной. Когда мне было шестнадцать лет, я сломала лодыжку, и чтобы не отменять выступление, протанцевала на пальчиках всю свою партию в балете. Я вряд ли смогу жить в мире с собой, если не выполню свой профессиональный долг. Это нечто большее, чем простое желание никого не огорчать. Я давно пришла к выводу, что вести себя в соответствии с тем, чего от тебя ждут, не лучшая черта характера, но если речь шла о зрителях, пришедших посмотреть на меня, в силу вступали безжалостные законы профессионализма. Выступать я все равно буду.

— Мам, а может, сегодня тебе будет удобнее в брюках? — спросила Сати.

Я удивилась.

— Да нет, мне не хочется переодеваться.

— Ну, не знаю,— протянула она.

Постукивая по часам, вошел Саймо, мой друг, компаньон и домоправитель.

— Может, наденешь брюки и мы отправимся? — между делом спросил он.

— Ну почему все хотят, чтобы я была в брюках?

— Так... когда столько всего предстоит, в них тебе будет удобнее,— сказал он.

Не обратив внимания на его слова, я схватила сумочку, и мы поехали.

У служебного входа собралась толпа.

— Что происходит? — спросила я.

— Ничего. Твой день рождения,— ответил Саймо.

В толпе я различила три телекамеры.

— Не понимаю, я же не королева Елизавета.

— Надеюсь, что нет. Она бы не сообразила, что в такой ситуации делать.

«В какой ситуации?» Я была по-настоящему заинтригована.

Меня подвели к огромному лифту, которым пользовались, когда нужно было поднять на сцену оборудование. Дверь открылась. Толпа захлопала. Я оглянулась, не понимая, почему они аплодируют. Кто-то указал мне за спину. Я повернулась.

Надо мной возвышался огромный индийский слон, рядом стоял дрессировщик.

Ли Губер, организовавший мое шоу в театре «Гершвин», сказал: «Вы говорили, что единственное, чего вам ни разу не доводилось делать, это кататься на слоне. С днем рождения! Вам предоставляется такой шанс».

Когда я получала премию Американской академии, у меня брал интервью Джоэл Сигел. Он пришел к выводу, что за свою жизнь я уже все на свете успела изведать, и поинтересовался, вдруг ему не известно о чем-то таком, чего я не делала. На размышление мне много времени не понадобилось. «Ну, я никогда не каталась на слоне»,— заявила я.

И вот теперь передо мной стоит слониха и несколько сот людей, собравшихся посмотреть, что из этого у меня выйдет.

Я заглянула в огромные глаза слонихи. Они показались мне добрыми. Слонов я всю жизнь

любила. Слониха ткнула меня хоботом и заставила принять нужную позу. Она явно собиралась подхватить меня. Толпа загудела, и прежде чем я успела сообразить, что к чему, слониха сгребла меня своим мощным хоботом и подняла в воздух на обозрение всей 51-й стрит, потом осторожно поставила на землю и опустилась на колени.

Встав на цыпочки, я сказала ей на ухо: «Я с тобой уже встречалась, но не могу сообразить, в какой жизни. Либо с тобой, либо с твоей прабабушкой. А если у вас, ребята, действительно такая память, как рассказывают, то, может, ты вспомнишь, когда это было».

Слониха по имени Тананья пригнулась пониже, и до меня дошло, почему Сати и Саймо советовали мне надеть брюки.

Я подобрала подол трикотажной юбки, благодаря судьбу за то, что на мне плотные черные колготки, осторожно схватилась за ее ухо, как можно легче встала на ее согнутую коленку и закинула правую ногу за массивную голову. Тананья вскочила на ноги и быстро пошла по 51-й стрит. Несколько русских шоферов не могли поверить своим глазам. Хотя бы ради этого им стоило порвать с репрессивным коммунистическим режимом и вкусить причудливой нью-йоркской жизни.

Мы с Тананьей пользовались огромным успехом. Мы могли бы отправиться на гастроли. Наконец, она торжественно остановилась и опустилась на колени... Меня ждал громадный шоколадный торт с зажженными свечами. Я спрыгнула со слона и задула свечи, поторопившись загадать желание, чтобы мама поправилась. Но не успела. Тананья отодвинула меня с дороги, аккуратно сгребла хоботом половину праздничного торта и расправилась с ним одним махом. Я согнулась пополам от смеха. У меня оставалось всего полчаса на то, чтобы загримироваться и размяться. Но я давно поняла, что повеселиться перед выступлением порой важнее, чем лишний раз порепетировать.

Я вышла на сцену, и из зала раздалось: «С днем рождения!» Когда овация смолкла, я рассказала про слона.

После представления я в изнеможении уселась в гримерной и позвонила папе.

— Как мама?

— Сейчас спит. Я готов ко всему. Если ее не станет, я долго не задержусь. Я просто жду ее.

— Папа, а ты не будешь очень расстраиваться, если она умрет? — спросила я, едва веря, что смогла задать такой вопрос.

— Конечно, нет. Мы все умрем, и для нас с ней этот час приближается. За нее я не боюсь. Она обо мне беспокоится, но зря.

Я заговорила о том, что мне очень давно хотелось ему высказать.

— Знаешь, когда вас обоих не станет, мы сможем проводить вместе намного больше времени, чем сейчас. Нас больше не будут разделять разные города и страны. Когда вы перейдете в другой мир и покинете свое тело, вы сможете все время разговаривать со мной, и я вас услышу, потому что теперь я понимаю, как этот механизм работает.

— Да-да, и мне не придется втыкать в уши эти дурацкие приспособления.

— В теле непросто жить, правда?

— Очень непросто, особенно, когда знаешь, каково вне его.

— Может, ты станешь одним из моих духовных наставников.

— Возможно.

Я так устала, что когда мы вернулись домой, сразу же поднялась наверх, чтобы лечь. Очень здорово абстрактно рассуждать о смерти с точки зрения метафизики, но как непросто, когда доходит до земной реальности, воплотившейся в моих папе и маме. До того как я заснула, у меня было время возблагодарить Бога за свой пятидесятилетний юбилей и порадоваться тому, что больше он не повторится. Хотя бы в этой жизни.

Глава 4

Через два дня я отправилась в Вирджинию, к маме в больницу.

Я застала ее в прекрасном расположении духа.

— Ширли, а ты правда веришь, что все мы жили прежде? — между прочим спросила она.

— Да, мама, об этом я и пишу.

— Значит, мы и раньше знали друг друга?

— Ну да.

— Так если прежде я знала тебя, то я и Сати, должно быть, знала?

— Полагаю, что да. Но не стану говорить за других, только за себя.

— Сати кажется мне какой-то очень близкой, очень знакомой. Особенно когда она дотрагивается до моей руки. Не знаю, какие чувства другие бабушки испытывают к своим внукам. Мне кажется, я веками знала Сати. У Уоррена, по-моему, происходило нечто подобное с моей матерью. Помню, он выходил к обеду весь разряженный, потому что мама тоже собиралась приодеться. Она никогда не выходила к столу неодетой, ненадушенной, с неуложенными волосами. Уоррен

устраивался рядом с ней и говорил: «Бабушка, от тебя так хорошо пахнет». И уже не отходил от нее. Между ними существовала очень глубокая связь.

Слушая, я вспоминала наши поездки в Канаду к ее матери. Моим любимым занятием был поиск моллюсков на ветреном берегу Нова-Скотии.

Вошел отец с тростью в одной руке и букетом в другой.

— Знаешь, мне надоело что-нибудь себе ломать. Мне надоело, что я вынуждена ходить в рестораны, где подают скверную еду. Я хочу принимать гостей у себя дома. Я собираюсь дожить до девяноста лет. Хочу, чтоб мои знакомые могли прийти и посмотреть на меня.

— Когда это тебе пришло в голову про девяносто лет? — спросил папа, будто не был уверен, доведется ли ему еще при этом присутствовать.

— Я думаю об этом с тех пор, как попала сюда.

— А почему именно до девяноста? — поинтересовалась я.

— Мне кажется, это прекрасный зрелый возраст. До ста лет мне доживать не хочется. Не исключено, что я передумаю, но сомневаюсь. В девяносто лет вам будут подавать руку, помогать сесть на стул, но необходимость делать для вас что-то большее будет просто раздражать окружающих. Полагаю, первыми сдадут ноги. Я, знаешь ли, такая длинноногая.

Папа закурил очередную сигарету.

— Ну, Мартышка, а где ты держишь своего «Оскара»?

Беседа о смерти ни в малейшей степени не смутила его.

— Моего «Оскара»? Теперь он со мной в Нью-Йорке, на сцене. Стоит на фортепиано, покрыт кусочком черной ткани. Иногда я говорю зрителям, что хочу их познакомить с человеком, который вошел в мою жизнь и занимает в ней особое место, Он для меня является воплощением множества качеств — честности, трудолюбия, опыта, долголетия, добросовестности и любви. Кроме того, мы с ним спим.

Зрители открывают рот от изумления и озираются по сторонам, недоумевая, кто бы это мог быть. Тогда я снимаю материю, и они видят «Оскара».

— Здорово придумано,— отметил папа.

— Я всего несколько раз такое проделывала. Некоторые видят в этом самовосхваление. А ты, папа, как думаешь?

Он хихикнул.

— Спать с «Оскаром» намного безопаснее, чем с некоторыми из тех особ, про которых я у тебя читал.

Я игриво похлопала его по руке.

— Уоррен говорит, нам бы надо притащить обоих наших «Оскаров» к вам, чтобы вы могли дома в них играть. Своего он держит в ящике. (Уоррен получил «Оскара» за лучшую режиссуру в фильме «Красные».)

— Ну что же,— ответил папа,— у нас дома полно всякого барахла, так почему бы там не быть и «Оскарам».

— Ширли, я хочу, чтобы ты мне кое-что объяснила,— сказала мама, когда папа вышел из комнаты.

— Конечно.

— Иногда перед тем, как заснуть, я слышу, как со мной разговаривают какие-то люди. Это не сон. Я умею распознавать сон. Тут что-то другое.

— Расскажи поподробнее, мама.

— Мы приятно беседуем. Они меня смешат. Такие забавные.

— О чем вы разговариваете?

— Да обо всем. Они настоящие друзья. Я про них никому не рассказывала. Иной раз они меня так щекочут, что я сажусь в кровати. Но в комнате никого нет. Рассудок я еще не потеряла. Они вполне реальны. Как думаешь, может быть, это мои духовные наставники помогают мне понять, что будет по ту сторону? Может быть, они готовят меня к смерти.

— Ты же знаешь, мама, что никогда не умрешь, даже когда тебя не станет. Если тебе кажется, что они реальны, значит, так и есть. Я бы сказала: да, это твои друзья; ты знаешь, что встретишься с ними в ином мире, потому и принимаешь их.

— Они такие милые, так меня любят.

— Тогда не беспокойся и наслаждайся их обществом до тех пор, пока не встретишься с ними, так сказать, живьем.

— Отлично. Я так рада, что ты понимаешь. Мне нравится ложиться спать, потому что я знаю, мы повеселимся. Не рассказывай папе, не то он обзавидуется.

— Не расскажу. Для разговоров у него, пожалуй, есть свои собственные друзья. Может, этим он и занимается, когда так подолгу спит.

Мама села в постели и вопросительно посмотрела на меня.

— Расскажи мне еще раз про тех духовных наставников, которых ты описала в книге. Кто такой Том Макферсон?

Я объяснила, что несколько лет назад один милый молодой человек по имени Кевин Райерсон обнаружил у себя способность «настраиваться» на духовные сущности, лишенные телесной оболочки. Они использовали электромагнитные частоты тела Кевина для общения с нами, обита-

телями земли, оставаясь в собственном духовном мире. Кевин погружался в транс и служил им медиумом.

— А откуда ты знаешь, что это не Кевин разговаривает?

— Могу только сказать, что Том Макферсон знает такие интимные подробности моей жизни, которые не известны ни одному живому существу.

— А тебе не страшно, что ему так много известно?

— Нет,— ответила я, вспоминая свою первую реакцию на общение с духами.— Нет, было даже приятно, что разговариваешь с существом, способным «видеть» то, что недоступно мне. Я, конечно же, сначала отнеслась скептически, но не испугалась.

— А они прежде жили на земле?

— Обычно да. Но необязательно. Иногда в контакт вступают духовные сущности, которые вообще никогда не воплощались.

— То есть никогда не жили?

— Да. Но чаще всего у них был опыт существования в теле. Когда наши тела умирают, исчезают жилища для наших душ. Мы — души, которые лишь временно обитают в теле. Потом мы переходим на духовный уровень и остаемся там, пока снова не решим воплотиться. Наша душа (наше подлинное «я») никогда не умирает. Она бессмертна.

— Расскажи мне, как Том Макферсон тебе помогал,— попросила мама.

— Прежде всего позволь напомнить тебе, что Том Макферсон разговаривает, как во время своего самого любимого воплощения. Он был тогда воришкой-карманником, наполовину ирландцем — наполовину шотландцем. Было это лет триста назад. Я тогда тоже жила, и мы были знакомы. Эта история произошла несколько лет назад накануне Дня Благодарения. Я пошла по магазинам в Беверли-хиллз на Родео-драйв. В руках была большая сумка, где лежали не только деньги, кредитные карточки, паспорт, магнитофон, но и пленки с записями, сделанными во время бесед с Макферсоном и другими духовными наставниками и проводниками. Мне эти записи очень нравились. Я попала от них даже в некоторую зависимость, потому что мне казалось, что язык духовных наставников выразительнее, чем мой собственный. Макферсон предостерегал меня против такой зависимости, убеждал больше полагаться на себя, но я не послушалась.

Я вошла в магазин померить костюм, который заметила на витрине. Сумку я поставила на пол, сняла пиджак и бросила поверх нее (походив по магазинам Беверли-хиллз, приучаешься прятать сумки). Затем повернулась к полке и взяла пиджак от костюма. На это потребовалось не более пяти секунд, и поблизости ни одного покупателя не было. Продавщица за прилавком разговаривала по телефону. Оборачиваясь, я краешком глаза заметила, как пиджак осел на пол, будто никакой сумки под ним и не было! Я взяла пиджак. Сумки не было. Я разнервничалась. Это не укладывалось в рамки моего понимания реальности. Я посмотрела на продавщицу и спросила: «Кто взял мою сумку? У меня сумка исчезла. Я отвернулась всего на пять секунд, и у меня украли сумочку!» Продавщица заверила, что никто не выходил, что она видела, как я прикрыла сумку пиджаком, она, наверно, все еще там. Я как безумная замахала пиджаком вверх-вниз, будто вытряхивая коврик.

— Сумки здесь нет, вы что, не видите?

Я выбежала из магазина. На улице почти никого. Вернулась в магазин в надежде, что продавщица каким-либо образом нашла сумку. Вместо этого она звонила в полицейский участок Беверли-хиллз, умоляя их разобраться с сумасшедшей кинозвездой.

— Извините меня, пожалуйста. Мне неважно, что пропали деньги, кредитные карточки, паспорт, мне дороги мои магнитофонные пленки с записями духов.

Она взглянула на меня.

— С записями духов? — более вежливо, чем требовалось, переспросила она. По-моему, она думала, что ей следовало бы вызвать санитаров из психушки, а не полицию.— Может быть, вам обратиться к своим духовным наставникам и выяснить, что произошло с сумочкой.

Два дня спустя после дня Благодарения приехал Кевин Райерсон. Я позвонила ему с просьбой провести сеанс, надеясь спросить у Макферсона, что произошло. Кевину я ничего не сказала. Он погрузился в транс, и заговорил Макферсон. Его первыми словами были:

— Ты заметила тут на днях мой талант карманника?

Тогда-то меня осенило. Конечно же, Макферсон. Я поинтересовалась, как он это сделал. Он объяснил, что не рассчитал: он не собирался совсем дематериализовывать сумочку, просто хотел передвинуть ее за прилавок к продавщице.

— Он мог бы доставить ей кучу неприятностей,— вставила мама. Я рассмеялась, потому что такое мне в голову не приходило.

— Мы с ним на этой почве основательно повздорили. Я кричала на него: «Как это так, ты *не рассчитал*».

— Я не знал, каковы твои успехи в области медиумных световых частот. Мои световые частоты слились с твоими, отчего сумочка и дематериализовалась, а не просто передвинулась.

Я не могла в это поверить. Уж не хочет ли он сказать, что моя сумочка вместе со всем ее содержимым болтается где-то там на духовном уровне? Он сказал, что вообще-то это противоречит космическим законам. Но уж раз он несет ответственность за ошибочную дематериализацию, то ему придется найти кого-то, чьей карме это может оказаться полезным. Он обещал все мне вернуть, кроме пленок.

— Кроме пленок? — удивилась мама.

— Да, похоже, Том отдал их тому, кому они были нужнее, чем мне.— Я потом получила все остальное, как Том и обещал. Даже заказанные по рецепту очки, которых мне не хватало.

— А как ты все это получила?

— В манильском конверте, его оставили у дверей. Ни имени, ни обратного адреса, ничего. Дело-то в действительности было в том, что я уж слишком стала полагаться на пленки; мне хотели показать, что они мне больше не нужны.

— Господи, Ширли, неужели все так по правде и было?

— Конечно, все в точности.

Глава 5

По дороге в Нью-Йорк я размышляла, как с неумолимым течением времени меняются роли детей и родителей. Родители становятся детьми и наоборот. Они воспитывают нас, окружают любовью, сносят наше дурное настроение, наши проделки. Круг замыкается, когда мы оказываемся их защитниками. Оглядываясь назад, я понимаю, что именно они направляли меня в моей профессиональной деятельности.

От рождения у меня были очень слабые щиколотки, они толком не выдерживали моего веса. И вот в три года родители нашли для меня пользовавшуюся хорошей репутацией балетную школу в Ричмонде, штат Вирджиния. Они надеялись, что занятия балетом укрепят щиколотки. Мало того, что этот метод имел полный успех, но мне еще с самого начала очень понравилась в танце возможность физического самовыражения. Я уже не могла без нее обходиться.

Школа носила имя Джулии Милдред Харпер, которая была там старшим преподавателем. Помню, на маму произвело большое впечатление то, как Харпер учила нас выражать свои чувства руками. Руками можно выразить радость, горе, страх и веселье. Даже сегодня я могу многое сказать о характере человека по его рукам.

Ни в школе, ни в танце я не была слишком уверенной в себе. Я все время держалась позади, потому что на левой подмышке у меня было средних размеров родимое пятно. Оно мне казалось таким отвратительным, и мне не хотелось, чтобы его видел кто-нибудь еще. Оно годами преследовало меня. Сегодня же мне надо сильно напрячься, чтобы сообразить, какую руку оно украшает.

Школьные занятия были мне скучны. Меня увлекали книжки, которые я сама себе выбирала. Мне нравилось читать про ученых, исследователей, философов. Отдушинами для меня были музыка и балет. Когда бы я ни слушала русскую балетную музыку, у меня на глазах выступали слезы, ведь русскую музыку я почему-то понимала сердцем. Она вызывала во мне какое-то знакомое чувство, но я никак не могла определить, какое. Своими ощущениями я ни с кем не делилась, потому что тогда не понимала их происхождения.

В двенадцать лет родители записали меня в одну из лучших балетных школ страны — Вашингтонскую балетную школу. Моими учителями были Лайза Гардинер и Мэри Дэй.

Ежедневно после школы я ездила на автобусе в Джорджтаун, танцевала часов пять-шесть, а вечером возвращалась домой и по дороге делала уроки. С тех пор у меня выработалась привычка к такому жесткому распорядку. В то время мне хотелось так жить. А сегодня без этого было бы невозможно жить и оставаться тем, что я есть.

Мне стали удаваться характерные танцы, в особенности русские. Пусть у меня были рыжие волосы и все лицо в веснушках, пусть я похожа на карту Ирландии, но чувствовала-то я себя русской. Когда я видела русские буквы, мне казалось, я знаю, как их прочитать, просто никак не могу вспомнить. Меня смущало то, как я откликаюсь на все русское.

С широко открытыми глазами я слушала, как Лайза Гардинер повествует о работе с Русским балетом, с Анной Павловой. Русские были такими пламенно-страстными, позволяли эмоциям свободно выплескиваться наружу, утверждали, что контроль душит жизнь.

Мне тоже хотелось быть дико страстной, но мне, как американке среднего класса, воспитанной в духе протестантизма, предписывались другие каноны поведения. И все же я чувствовала родство с русской душой. Почему — не знаю. Я спросила у мамы, и она сказала, это потому, что я талантлива. Как восхитительно умеют иногда родители уходить от ответа, но после этого я задумалась, что же такое талант.

Для меня талант никогда не ассоциировался с мыслительной деятельностью. Он почти всецело порождался чувствами и получал выражение благодаря системе самодисциплины. Если никто не понимал, что я пытаюсь выразить движением, тогда обмена чувствами не происходило.

Вместе Лайза Гардинер и Мэри Дэй были для меня динамическим источником вдохновения и дисциплины. Мисс Гардинер (создавалось впечатление, что «Мисс» — это ее имя) была мягкой, очень утонченной женщиной с европейским складом ума. В балетной школе ходили слухи, что однажды она была замужем всего одну ночь. Никому не удалось докопаться, кто же был ее мужем. Не могло быть и речи о том, чтобы прямо спросить мисс Гардинер. Никто не знал, сколько ей лет. Это тоже была запретная тема. Но человеком она была очень добрым и мудрым.

Иногда после занятий мы садились поболтать. Она рассказывала о гастрольных поездках, о приключениях в России в былые времена. Она говорила о том, как важен жизненный опыт для выразительности жестов. «Такая-то еще не сформировалась как танцовщица, потому что еще слишком

мало пожила. Чтобы стать мудрой, она должна пострадать. Тогда мудрость проявится в ее движениях».

Мне казалось, она меня понимает и пристально следит за моими успехами. У нее ко мне было особое отношение. Не то, чтобы она имела что-то против моих ухажеров или не одобряла мои увлечения, просто давала понять, что у меня в жизни есть занятие поважнее, то есть танец.

Мэри Дэй была полной противоположностью. Мисс Дэй была человеком прямым и реалистичным, настойчивым и авторитарным педагогом. Свои черные сверкающие глаза под правильными дугами бровей она умела заставить блеснуть именно в нужный момент. Голос у нее был командирский, и когда ей не нравилось то, что она видела, она не пыталась смягчить свои суждения.

Однажды она сказала мне, что я никогда не станцую Золушку, потому что я слишком «крупна», а она не может допустить, даже мысленно, чтобы Золушка скакала по сцене, будто на котурнах, в то время, как принцу должно быть нестерпимо ее жаль. Я поделилась с мамой, и она сразу же позвонила мисс Дэй и заявила:

— Прекрасно, Ширли все равно предпочитает пойти в актрисы.

Для меня это было новостью, но несколько недель мне пришлось пропускать занятия, пока мисс Дэй не извинилась.

С мисс Дэй я всегда понимала, что к чему. Если мне удавалось выжать из нее одобрительный кивок головой или похвалу, я чувствовала, что делаю успехи. Когда я вернулась после ускоренных балетных курсов в Нью-Йорке, она посмотрела на мои ноги и сказала:

— Ну, наконец-то, у тебя появляются мышцы, как у танцовщицы. У тебя хорошие перспективы.

Этой похвалы мне хватило на шесть месяцев.

Помню, у нас проходил конкурс хореографии. Нам предоставили полную возможность ставить все, что нам заблагорассудится. Меня не интересовали ни «па», ни сопровождающие их движения. Мне хотелось выразить свои чувства.

— Почему бы тебе не придумать движения, которые бы выражали состояние человека, готового умереть ради своего искусства,— предложила мама.

Я подобрала русскую симфоническую музыку, придумала движения, которые передали бы муки страдающей русской души. Я волокла себя по полу так, будто меня придавливала незримая сила, и в последних тактах, наконец, наружу прорывался торжествующий порыв.

Мэри Дэй заставила меня исполнить постановку дважды. Во второй раз я как-то спонтанно изменила последнюю позу. Она присудила мне вторую премию, потому что, по ее мнению, я обращала внимание не столько на хореографию, сколько на исполнение. А мне казалось, спонтанность — неотъемлемая часть хореографии.

Так я вступила в противоречие с классическими формами танца, и, как следствие, передо мной встала дилемма, хочу ли я быть танцовщицей или «звездой». Закончив школу, я поступила в кордебалет бродвейского шоу. Наконец-то я стала профессиональной танцовщицей.

Танцовщики, или цыгане, как мы сами называли друг друга,— это солдаты, наделенные талантом, художники, лишенные свободы, существа, испытывающие неотвязную боль.

Искусство танца остается с вами и день, и ночь. Оно проявляется в том, как вы ходите, едите, занимаетесь любовью, бездельничаете. Танцоры постоянно помнят о своем внешнем виде. Я всегда знаю, когда прекрасно выгляжу, когда линия ноги, переброшенной через другую, изящно изогнута, когда моя поза излучает уверенность, когда гордая осанка вызывает уважение. Как танцовщица я могу побежать большими грациозными шагами, чтобы поймать такси, но подсознательно я слежу за каждой трещиной на дороге, потому что не хочу получить травму. Мне может безумно понравиться какое-нибудь платье, но я его никогда не надену, если оно не подчеркивает линии тела.

Когда из года в год видишь в зеркале в танцевальном классе, как развивается твое тело, то замечаешь каждый лишний сантиметр, каждую складку. Ты знаешь, что каждый кусочек шоколадного пирога, которым ты полакомилась накануне, придется на следующий день поднимать в воздух во время исполнения арабески.

Ты учишься применять профессиональные секреты к повседневным делам, учишься одновременно подогревать молоко и накрывать на стол. Учишься разговаривать по телефону и для экономии времени одновременно растягивать подколенные сухожилия, положив ногу на стол. Ты можешь с ловкостью переодеться в кресле самолета — так, что никто этого даже не заметит, потому что твое тело — твоя вотчина и ты знаешь, что можешь с ним делать все, что угодно.

У тебя возникают сложные взаимоотношения с болью. Есть боль хорошая и боль плохая. Хорошая боль превращается в ощущение, которого тебе не хватает. Плохая боль идентифицируется с опасностью. С возрастом учишься контролировать себя. Ты узнаешь, что для правильных движений дыхание имеет не меньшее значение, чем собственно техника. Учишься никогда не вдыхать. Природа и без тебя сама об этом позаботиться, так как она это делает во время сна. Научаешься только выдыхать. При этом тело освобождается от ядовитых веществ. Когда тебе предстоит сделать гран-жете, вдыхаешь прямо перед гран жете. При таком условии повторять махи можно до бесконечности.

Танцевать — значит сталкиваться с собой лицом к лицу. Это искусство правды. Когда вы танцуете, вся ваша суть обнажена. Обнажается ваше представление о себе, ваше психологическое состояние, чувство юмора, чувство равновесия, не говоря уж о ваших отношениях со вре-

менем, пространством и зрителем. Невозможно танцевать вполсилы. В танце рассказываешь правду. Если солжешь, навредишь самому себе. А если сорвешь выступление, жить с чувством вины почти невозможно. Поэтому-то танцоры и производят впечатление мазохистов. Они боятся травм, но им нравится преодолевать себя. В этом-то вся суть искусства танца. В преодолении ограничений, заложенных в теле.

Танцоры знают, что ум, тело и дух неразрывно связаны.

Это понимаешь в первый же раз, как оказываешься лицом к лицу со зрителем. Необходима уверенность в своем чувстве равновесия, своей гибкости, своей силе. Зритель с готовностью оценит твои физические достижения, потому что тело есть у каждого. Ты знаешь, что если споткнешься и упадешь, то унизишь их, потому что именно этого они и боятся в самих себе. Ты воплощение того, что бы им хотелось сделать самим, ведь у каждого из них свои трудности с собственным телом.

И поэтому изо дня в день держишь себя в форме. Я занимаюсь этим уже почти пятьдесят лет.

Не знаю, почему мне с самого начала так понравилось танцевать. Как я уже говорила, по-моему, это связано с тем, что я танцевала в предыдущей жизни. Это дано мне, как говорится, природой.

Может быть, в искусстве танца, как и в атлетике заложено понимание того, что человеческое тело — храм, где обитает душа, дом, в котором мы живем, инструмент, при помощи которого самовыражается наша душа, когда мы решаем, являемся ли мы частью Бога.

Я часто оглядываюсь назад, на многие годы физической дисциплины. Помню, как кровоточили у меня пальцы на ногах, когда я безжалостно запихивала их в набитые овечьей шерстью пуанты, как из месяца в месяц измеряла свой рост, трепеща от страха, что становлюсь слишком длинной. Помню, как болела воспаленная поясница каждый раз, когда мне приходилось выступать на цементном полу телестудий. Помню тошноту во время вращений, восторг преодоления гравитации во время гран-жете, уверенность, что спина у меня сделана из бетона, возникавшую во время прогибаний назад.

А потом приходит время генеральной репетиции в костюмах, при полном освещении, под аккомпанемент полного состава оркестра. До сих пор танцевали под фортепиано при рабочем освещении. Теперь вы обнаруживаете, что музыка возносит ваши па на новый уровень, вы испытываете уверенность, что способны на все. При новом освещении вы понимаете, что заметна будет каждая деталь вашего лица, вашей фигуры. В зале совершенно никого не видно. Он отпугивающе черен. А потом вдруг вы понимаете, что все в ваших руках. Вы исполнитель.

Зритель откликается. Вы посылаете энергию в зал, зал возвращает ее вам. Этот цикл продолжается. Вы — часть зрительного зала, зрители — часть вас. Вы танцуете вместе с Богом. Вы танцуете с самим собой. Вы танцуете в луче света.

Это мама с папой открыли мне такую форму искусства, которая позволила мне танцевать с Жизнью.

Глава 6

Прежде всего несколько слов об актерском искусстве и о том, что оно для меня значит. Когда я начинала, то по-прежнему воспринимала себя как танцовщицу. Я ничего не знала о том, как выразить что-то голосом или, воспользовавшись заранее написанными репликами, перевоплотиться в другого человека. В жизни у меня было четыре урока актерского мастерства, и я не уверена, возможно ли вообще научить кого-нибудь играть. Можно научить человека петь или танцевать, потому что тут требуется школа, научное, почти математическое понимание ритма, музыки, тона, движений тела, функционирования голоса. Игра же есть нечто более эфемерное, более абстрактное. Главное здесь личное отношение. Оно, естественно, важно и в песне, и в танце, но прежде надо выучиться петь и танцевать. Играем же мы в жизни каждую секунду. Так что для меня лучшим педагогом было наблюдение. И первым объектом стали родители. Я изучала их настроения, их характеры. Потом я принялась часами разглядывать прохожих.

У меня не было квалифицированного преподавателя по актерскому мастерству. Жизнь была моим учителем. Собранность, развитая способность наблюдать за другими людьми, одновременно ставя себя на их место и чувствуя то же, что и они. Другими словами, я наблюдала жизнь и сама учила себя играть. С самого начала это было для меня естественным. В общем-то если я в какой-то сцене не чувствовала себя раскованно, она у меня обычно и выходила не слишком хорошо. Я *верила* тому, что говорю, и это срабатывало. Если я наблюдала за своими действиями, ничего не получалось.

Среди актеров у меня никогда не было настоящих кумиров. Наверное, из-за того, что я верила *персонажам,* которых они играли. Если кто-то оказывался слабым актером, мне просто не нравился созданный им образ. К игре я подходила как ребенок, и не важно, сама ли я играла или смотрела, как играет кто-то другой. Мое отношение не изменилось и сегодня. Мои требования не слишком высоки. Я люблю кино и легко верю тому, что происходит на экране, если, конечно, это не полная фальшь. В театре арка просцениума создает барьер между зрителем и реальностью. На сцене пытаешься играть как в жизни. На экране пытаешься *быть* как в жизни.

Поэтому игра не представляла для меня сложности. У меня как раз хватало детского любопытства, чтобы хорошо играть. Если я верю тому, что делаю, зритель тоже поверит. Должна признаться, что недостаточно серьезно относилась к игре. Мне это так легко давалось, что я часто смотрела на игру как на хобби, на развлечение, которое доставляло огромное удовольствие, но не требовало бессонных ночей. Не могу понять, почему в кино столько людей воспринимают фильм как свою последнюю волю или завещание.

Я читаю сценарий один раз, принимаю решение и больше не гляжу на него, пока не придет время сниматься. Накануне ночью я никогда не зубрю реплики. С ними у меня, кстати, никогда не возникало проблем. Я будто вживаюсь в свой образ, чувствую его. Я не вижу смысла глубоко раздумывать над тем, что я делаю. Как говорил Хамфри Богарт, я просто выходила и играла, пытаясь не наткнуться ни на мебель, ни на людей.

Иногда я отказывалась от ролей, если знала, что мне придется надевать корсет или неудобную одежду. Большинство фильмов с моим участием снято в помещении — с моими голубыми глазами трудно не жмуриться на солнце. Поэтому я обычно отказывалась от вестернов и эпических лент, снимающихся на натуре.

Меня безумно интересует, сколько у меня будет свободных дней, и я всегда выступаю за «французский» график съемок, что означает работу с одиннадцати до семи без перерыва на ленч. Я веду ночной образ жизни и терпеть не могу рано вставать.

И только когда мне было уже под сорок, я стала принимать актерское искусство всерьез. Не знаю, чем это было вызвано. Возможно, возрастом. Возможно, опытом провалов (несколько лет подряд не удавались роли). Но скорее всего однажды я просто поняла, что мои способности тоже представляют собой определенный интерес и от них больше нельзя просто так отмахиваться. Должна также заметить, что я одной из последних влилась в голливудскую систему «звезд». Я попала в Голливуд, когда зритель шел в кино. На какой фильм — не имело значения. Сегодня все не так.

Вероятно, я стала всерьез принимать свою работу в кино, когда поняла, что зритель делает то же самое. Как только он перестал относиться к кино халатно, я последовала его примеру. Так или иначе, но с выходом фильмов «Поворотный момент», «Будучи там» и «Слова нежности»[1] я заметила, что отношусь к себе серьезнее да к тому же еще и удовольствие получаю.

И одновременно я начала поиски путей постижения высшего сознания. Раньше я пыталась найти себя, развивая социально-политическую сознательность, как феминистка. Но разве могу я помочь другим, если не знаю, кто я сама-то такая? Я поняла, что способна совершить лишь одну перемену — перемену в самой себе. И я отошла от социальных и политических движений. Мне нужен был ответ, ответ свыше на тот вопрос, с разрешением которого, как я интуитивно знала, создается фундамент личности. Пользуясь различными принципами и методами, основанными на признании взаимосвязи ума, тела и духа, я вскоре убедилась, что духовное здоровье управляет умом и телом. Я поняла, что главное во мне — дух, а не ум и тело.

Мы позволяем своему сознанию, своему уму препятствовать свободному полету творчества. Наш мозг вместе со всеми его подсистемами — великий ограничитель. Для творчества необходимо жить настоящим моментом. Слишком глубокие размышления просто мешают.

Вместе с моим хореографом Эланом Джонсоном нам предстояло сразиться с Бродвеем и нью-йоркскими критиками. Мы вместе ставили мои шоу в Лас-Вегасе, потом ездили с ними на гастроли по всему миру, но Нью-Йорк — это совсем другой зверь. И дело здесь не в зрителях, которые в общем-то везде одинаковы, даже в Европе и Азии. Дело в существовании этого возмутительного отряда красноречивых циничных критиков, которые гордятся тем, что могут безапелляционно задавать тон и способны запугать вас до полного паралича.

Я ехала в Нью-Йорк, как артистка варьете, выступать в театре на Бродвее с песнями, танцами, драматическими, комическими номерами, и мне совсем не хотелось, чтобы к моей работе относились, как к шоу из Лас-Вегаса. Стало быть, нужно вставлять «верные» номера, «ударные» трюки под занавес. И вовсе не ради аплодисментов, хотя я до сих пор не могу понять, почему аплодисменты недостойны похвалы критиков. Нью-йоркские критики предпочитают сами решать, желают ли они растрогаться настолько, чтобы аплодировать, им не нравится, когда ими манипулируют. Зритель же приходит ради того, чтобы им манипулировали, но критики для этого слишком проницательны. Можно ли столь серьезно относиться к простой задаче развлечь зрителя?

Главной заботой нашей труппы было поддержание легких, гибких взаимоотношений. Многие, кто заходил к нам за кулисы или был как-то связан с моей труппой, отмечали царившую у нас доброжелательность и сосредоточенность.

В каждой компании «звезда» расставляет приоритеты. Если «звезда» позволяет себе безответственно опаздывать, остальные сочтут, что время не имеет значения. Если «звезда» вечно недовольна, то воцаряется атмосфера споров. Если «звезда» оказывается не профессионалом, острые

[1] Фильмы — соответственно — Герберта Росса, Хэла Эшби и Джеймса Л. Брукса.

углы раздирают всю ткань постановки. Так что в конечном счете ответственность за происходящее лежит на «звезде».

На репетициях осветители и костюмеры играют не менее важную роль, чем исполнители. Ведь если плохо выглядишь на сцене, какой смысл вкалывать до потери пульса?

Любой исполнитель, работающий в жанре мюзикла «живьем», мучается над проблемой общения с аудиторией. Можно быть полностью уверенным в своих музыкальных, певческих, танцевальных способностях, но между номерами нужны репризы. Агенты призывают на помощь писателей-юмористов, которые берутся за дело с наилучшими намерениями, но толком никогда ничего не выходит. Суть в том, что на сцене приходится экспериментировать. А эксперименты перед зияющей черной громадой зала способны и сложившегося, закаленного исполнителя превратить в законченного идиота. Зритель никогда не откликается на что-то искусственное. Притворство он улавливает сразу же и столь же стремительно он с одобрением отреагирует на то, что исходит из души.

Никто в общем-то не в состоянии написать для вас текст. Вы сами архитектор собственного опыта. Поэтому-то хорошие авторы пишут вместе с вами, а не для вас. Они стараются найти те области, в которых вы чувствуете себя легко и свободно, и расцветить их шутками и репризами. Даже в песне слова должны выражать чувства исполнителя либо отвечать представлению зрителей о его чувствах.

Бродвейское «шоу одной женщины» стремительно надвигалось.

Несколько дней спустя после репетиций я попробовала воспользоваться так называемой «техникой самовнушения», что оказалось на удивление продуктивным.

Самовнушения — это произносимые вслух заявления, которые при правильном использовании помогают согласовать физическую, умственную и духовную энергию.

В древних индийских ведах говорится, что слова «Я есть» или «Aum» на хинди вызывают распространение в организме и в мозгу волн, которые устанавливают гармоническую связь человека с его высшим «я», а значит, и с божественным источником. Во всех языках слово «Бог» связано с наивысшими для данного языка колебательными частотами. Поэтому если человек произносит вслух «Я есть Бог», то он в буквальном смысле настраивает энергию своего тела в унисон с высшей энергией.

Я испытывала потребность в утверждениях, которые бы облегчали физическую боль. Поэтому я говорила себе (иногда вслух, иногда про себя в зависимости от того, мешала ли я кому-нибудь), примерно так: «Я Бог действия» или «Я Бог здоровья», или «Я Бог, и мне легко».

Если мне было не так весело, как хотелось бы, я говорила: «Я Бог смеха» или «Я Бог юмора».

После этого совершались замечательные вещи. Если бы я сама этого не испытала, я бы не поверила.

Называйте это, хотите концентрацией, хотите — верой, безразлично. Я не чувствовала боли. Каждое утверждение я произносила трижды. В ведах говорится, что троекратное повторение символизирует ум, тело и душу. Отработав два дня подряд по два представления, я в середине изнурительного танцевального номера уже и не представляла, удастся ли мне закончить, и тогда в такт музыке твердила себе: «Я Бог выносливости», и боль растворялась. Чтобы в это поверить, нужно самому попробовать.

Я повторяла различные утверждения перед представлением во время увертюры. Вплоть до самого выхода на сцену. Я чувствовала, как все мое существо «настраивается», и выступала уже при поддержке божественных сил.

За время спектаклей в Нью-Йорке в моей жизни произошли некоторые события, которые помогли мне глубже понять механизм действия высшей гармонии.

Мне позвонила одна моя знакомая-медиум и поинтересовалась, знаю ли я кого-нибудь по имени Марк.

Кроме одного из четырех моих танцоров, которого звали Марк Рейнер, я никого не могла вспомнить.

— Точно ничего не знаю, но кто-то по имени Марк доставит тебе неприятности, ничего серьезного, просто будь готова.

Каждый вечер во время разминки я смотрела на Марка, но молчала, чтобы не беспокоить его.

Через несколько дней в Нью-Йорке перевели часы. Я давала представление днем и вечером, а в перерыве между шоу обедала со знакомыми. Я забыла перевести часы на час вперед. Друзья заметили, что я легкомысленно медлю с обедом. Я взглянула на часы: «А у меня еще целый час».

Проходивший мимо официант поинтересовался, почему я не выступаю вечером. Я ответила, что выступаю. Он указал на часы: «Тогда ваш выход через пять минут».

Я запаниковала, бросилась к лимузину. В театре меня встретил раздраженный, бледный Майк Флауэрс. Я его не винила.

— Ты не поняла, Марк Рейнер растянул лодыжку и не сможет выйти на сцену. У тебя три минуты на то, чтобы изменить хореографию.

В представлении было занято четверо танцоров. Теперь их осталось трое. Кому-то придется танцевать две партии.

Я помчалась на сцену. Там трое моих танцоров, обливаясь потом, пытались репетировать с кем-то еще. Я не могла сообразить, кто этот четвертый. Оказалось, он один из моих бывших танцоров. Он будто бы случайно оказался среди зрителей, услышал о происшедшем и прибежал за кулисы. Он знал наш номер! Одежда Марка превосходно подошла ему, даже балетные туфли!

— Если хочешь, я могу выйти на сцену, но предпочел бы сначала посмотреть шоу,— сказал Гэри.— Завтра я буду готов. Тут я вспомнила предостережение медиума. Когда все было позади, я позвонила поблагодарить ее, а потом долго сидела, размышляя об ограниченности линейного времени.

Я способна воспринимать лишь те события, которые либо уже произошли, либо должны вот-вот произойти. Я чувствовала себя бессильной оттого, что не в состоянии окинуть взглядом предыдущие жизни или предвидеть то, что откроет нам какое-либо событие в будущем.

Я представила себе каноэ, плывущее вниз по реке. Из каноэ видно лишь то, то находится сзади или непосредственно спереди. Если же смотреть с какой-нибудь точки над каноэ, обзор станет шире, перспектива дальше. Можно заглянуть на многие мили вперед и назад.

Если река — это время, и нам хочется увидеть прошлое и будущее, то нужно всего-навсего подняться на более высокий уровень. Однако для этого необходимо знание своего высшего «я».

Я находила практическую, конструктивную, земную поддержку в осознании того, что великая непостижимая тайна на самом деле уж не так таинственна. Она не только где-то там, но и внутри меня. Я жила в ограниченном земном измерении, но если поверить в то, что как сущность я не имею пределов, тогда я тоже смогу настраиваться и знать наперед, что Марк Рейнер вывихнет лодыжку.

За годы духовных исканий у меня возникали совершенно невероятные знакомства. Как я уже говорила, я посещала медиумов, которые помогали мне разговаривать с духовными наставниками. С этими «сущностями» у меня устанавливались разные взаимоотношения, порой юмористические, порой же их роль была чисто просветительской.

Он представился как Рамта, Просвещенный. Наши взаимоотношения, казалось, уходили корнями в другие времена и земли. Он рассказывал, что пережил одно из воплощений во времена Атлантиды и смог тогда же полностью реализовать себя. Когда мне впервые сказали о Рамте, на меня нахлынули очень странные, лившиеся из души воспоминания. Едва услышав его имя, я разрыдалась. Я не понимала, что со мной, уже одно его имя пробуждало во мне неконтролируемые эмоции, так глубоко волновало, что становилось даже страшно.

Во время нашего первого сеанса произошло все то же самое. Он вступал со мной в контакт при посредничестве Дж. З. Найт (той самой женщины, которая предупреждала меня о Марке). Дж. З. была очаровательной, хрупкой, приветливой блондинкой. В Рамте же явственно ощущалась мужская энергия и нежная сила. Когда Дж. З. вошла в состояние транса и появился Рамта, все в ней изменилось. Ростом она около 5 футов 4 дюймов, особой силой не отличается. Когда же в нее вселился Рамта, она схватила меня на руки и стала носить по комнате, почти поднимая над головой. В ее руках я чувствовала его мужскую энергию. Я тяжелая мускулистая женщина, весом примерно 130—140 фунтов. Позже я видела, как он поднимал человека весом 200 фунтов.

Едва он обнял и поднял меня ее руками, я заплакала. В моем сердце проснулось нечто непонятное мне. Потом Рамта опустил меня, взял мои руки в свои и поцеловал. Он гладил меня по лицу. Мне передавались его мысли. Это было неправдоподобно, но настолько реально, что даже пугало. Я не могла сдержать слез. Рамта улыбался. А потом *он* заплакал! Я чувствовала, что нахожусь в другом мире. Сознание отключилось. Я перестала думать, только чувствовала. Кто он? Почему я так себя веду? В моем сердце просыпались знакомые чувства. Сначала на чисто инстинктивном уровне, но я и не делала попыток постичь их разумом. Я позволила этим чувствам развиваться. Они росли, пока не превратились в неоформленную мысль. Глядя в глаза Рамте, я спросила: «В том воплощении во времена Атлантиды ты был моим братом?»

Из глаз его брызнули слезы: «Да, любовь моя, а ты был моим братом».

Я знала, что это правда, поэтому-то я так и растрогалась.

Мы с Рамтой продолжали проводить вместе немало времени. Он объяснил мне связь, существующую между световыми частотами и человеческим телом. Он в шутку предсказывал, что произойдет в моей жизни, и *всегда* оказывался прав. Он бывал нежен, но строг когда я позволяла умозрительному скептицизму становиться на пути «познания». Он рассказывал историю за историей из нашего прошлого совместного бытия, называя наших общих знакомых, которые составляли часть моей сегодняшней жизни. Спокойно и ровно он объяснил, что я ссорилась с тем или иным человеком ради того, чтобы лучше понять себя и его. Он указывал сферы моей деятельности, которые требовали повышенного внимания, предостерегал в отношении некоторых знакомых. Он советовал нужные мне витамины, упражнения, подсказывал, от какой еды воздерживаться, даже давал свою оценку сценариям, которые я читала.

Сколько бы нового я ни узнавала от Рамты, он постоянно напоминал мне, что я сама знаю ответы на все вопросы. Мне не следует рассчитывать на него или какого-нибудь другого духовного наставника. Я должна быть сама себе наставником.

Рамта был забавным весельчаком и, вселяясь в тело Дж. З., обожал хорошо проводить время. Он частенько просил вина, которым наслаждался во время воплощения. Несколько раз он напивался, и у Дж. З. после попойки оставался неприятный осадок.

Обо мне он знал абсолютно все. Он вытаскивал на свет такие события из моего детства, о которых я давно позабыла. От него ничего невозможно было утаить.

Мне кажется, он бывает слишком категоричен и суров, когда предсказывает будущее, не ведает, какой вред может нанести страх. Я считаю, что чувство равновесия и гармонии важнее пугающего предостережения. И сказала ему об этом, он согласился, признав, что все мы учимся друг у друга и мы можем дать ему столько же, сколько он нам.

Однажды в Нью-Йорке Рамта помог мне, когда мне было по-настоящему плохо.

Шло представление в театре «Гершвин», лето был жаркое, но от работающих кондиционеров в театре веяло холодом. Во время шоу я почувствовала, что в горле у меня пересохло, потом оно разболелось. Я позвонила знакомому врачу, разбудила его, и он прописал антибиотик, за которым я тут же помчалась в дежурную аптеку. Я многие годы не принимала лекарств. Не знаю, почему я тогда совершила эту ошибку.

Вечером на другой день я так ослабела от антибиотиков, что едва держалась на ногах. С горлом было лучше, однако ноги не слушались. Как я буду выступать?

Доминик заехал за мной, но идти я не могла. Он отнес меня в машину.

— Как ты собираешься работать в таком состоянии? — спросил он.

Подавленная, я вздохнула:

— Не знаю, может, когда приедем, будет лучше. Никому не говори.

Я добрела до гримерной. Может, после разминки полегчает? Куда там. Чем старательнее я растягивала мышцы и прыгала, тем больше слабела. Ускорившееся кровообращение лишь разнесло антибиотики по всему организму.

Одевшись, я по дороге на сцену сделала одно приседание и тут же рухнула за кулисами сбоку от сцены, где меня никто не мог увидеть. Я была в сознании, но не могла пошевелиться. Это было ужасно, даже говорить была не в состоянии. Я знала, что мне нужна помощь. Выбросив все из головы, я призвала Тома Макферсона и Рамту.

«Придите и спасите меня,— в отчаянии молила я.— Разрешаю смешать вашу энергию с моей. Пожалуйста, придите и поднимите меня».

Я ждала, отбрасывая сомнения. Они придут, если я им *позволю.* Я почувствовала, как в руки медленно вливается энергия. Уже можно было поднять руки. Потом по ногам будто пробежал ток. Я пошевелила правой ногой. Она уже не была чугунной. Я медленно подняла ее над головой. Нога легко растягивалась. Потом подняла левую ногу. С той же легкостью.

Я осторожно встала. Голова кружилась. Я огляделась, стремясь *увидеть* то, что чувствовала, и заметила, как световая аура Рамты и Макферсона переплетается с моей. Головокружение прошло. За сценой суетились искавшие меня.

— Сможешь выйти на сцену? — спросил Майкл.

— Шутишь, что ли? В жизни не пропускала представления и сейчас не собираюсь. Хотя, вероятно, я буду не одна.

— То есть как?

— Ну, я попросила Рамту и Тома Макферсона вмешаться и помочь мне. Сейчас они надо мной. Я их чувствую.

Майкл чмокнул меня в щеку.

Я была на сцене. Освещение казалось другим. Я ничего не слышала. Не могла сообразить, каково расстояние от места, где я находилась, до авансцены. Чувствовала себя чужеземцем на незнакомой территории. Я посмотрела вверх, будто желая удостовериться, что мои друзья там. Мне показалось, они говорили: «Все хорошо. Расслабься. Мы сами все сделаем. Знай, что мы здесь».

У меня не было выбора.

Я запела. Голос казался чужим. Сцена словно отодвинулась от меня.

Судя по всему, мы выступили хорошо. Но я ничего не помню. Говорят даже, что шоу получилось лучше, чем обычно.

Майкл рассказывает, что я вышла на последний поклон и, как только занавес опустился, снова упала. Из меня ушла энергия Рамты и Макферсона. Майкл подхватил меня на руки.

— Видно, у них сейчас есть другая работенка,— со смехом сказал он, зная, что со мной ничего страшного.

— Мы вместе хорошо поработали?

— Да, но я рад, что они не разрешают тебе попадать в зависимость от них.

В связи с Макферсоном и Рамтой мне бы хотелось рассказать еще о двух случаях. Сначала — о Макферсоне.

Стивен Спилберг написал сценарий под названием «Полтергейст»[2] и предложил мне роль матери. Я мечтала работать со Спилбергом из-за склонности к метафизике. Но в «Полтергейсте» рассматривалась негативная сторона Силы, а мне в этом участвовать не хотелось. После многих встреч и обсуждений я сказала Стивену, что не согласна, как бы глупо это ни выглядело с точки зрения карьеры. Он понял и рассказал, что задумал другой фильм о позитивной стороне Силы, который будет посвящен любви мальчика и инопланетянина. Но для меня там хорошей роли не было.

Многие мои знакомые сочли, что я совсем свихнулась, раз отказалась от «Полтергейста». Особенно если учесть, в каком состоянии пребывала моя карьера. Я провела сеанс с Макферсоном, чтобы узнать, есть ли надежда получить в ближайшем будущем хорошую роль.

— Прежде всего тебе зачтется, что ты отказалась от «Полтергейста». Другие могут сниматься в таких фильмах, сколько угодно, но не ты.

— Великолепно, ну а как насчет кино? Когда я получу хорошую роль?

---

[2] Фильм режиссера Тоба Хупера.

Он усмехнулся:

— А через пару недель не поздно будет?

Я, естественно, понятия не имела, о чем он. Ничего подходящего даже на горизонте не было.

— Ты получишь очень хороший сценарий о взаимоотношениях матери и дочери, а в первом кадре появится клоун.

— Мать и дочь?

— Вот именно. Фильм будет пользоваться большой популярностью, и ты за свою роль получишь эту самую золотую статуэтку.

К его словам я отнеслась с немалой долей недоверия, но через две недели мне позвонила Сью Менджерс, невероятно энергичный агент. Она прочитала сценарий Джеймса Л. Брукса о матери и дочери, считает его гениальным и полностью подходящим для меня.

Я тут же подумала про предсказание Тома Макферсона, на следующий же день прочитала сценарий, через неделю встретилась с автором, а остальное уже история.

Был здесь еще интересный момент. Через несколько недель я разговаривала с Рамтой о «Словах нежности», и он сказал:

— Ты еще полтора года не приступишь к работе. Время еще не пришло. Нет финансирования, и ты еще не готова. Но когда ты все-таки сыграешь эту роль, ты будешь щедро вознаграждена. Имей терпение. Не бойся.

Все шло так, как предрекал Рамта. Студия за студией отклоняли наше предложение. Я ждала. От всего отказывалась, чтобы быть свободной в нужный момент, уповая, что события будут развиваться так, как говорили Макферсон и Рамта. Наконец, через полтора года «Парамаунт» дал согласие.

Много времени мы с Рамтой провели, обсуждая мою книгу «Сама по себе» Он считал, что предсказания очень часто сбываются. Предсказывать худшее — значит увеличивать вероятность того, что это и произойдет.

Я тоже пришла к такому заключению. С тех пор, как я начала метафизические изыскания, этот урок стал для меня одним из самых важных. Страх и отрицание не есть часть будущего. Будущее — это *уничтожение* страха и отрицания. Я замечаю, что чем лучше мне удается избавиться от страха, тем счастливее я становлюсь. Страх перестал быть для меня реальностью. Это мое ощущение, а не факт. Да, иногда я еще боюсь, но знаю, что боюсь только потому, что разрешаю себе бояться.

Глава 7

Мамино состояние улучшилось. Она была преисполнена решимости поправиться настолько, чтобы приехать на мое последнее выступление.

Ее предсказания сбылись, и в предпоследний вечер они с папой приехали в театр. Сати снова вернулась из Калифорнии.

Во время выступления я взглянула налево и увидела, что трое самых значительных людей в моей жизни сидят на складных стульях и смотрят на меня из-за кулис. Эту картину я запомню на всю жизнь.

На следующий день перед выступлением я в последний раз произносила «утверждения». Я, конечно, устала после шести недель работы, но, понимая, что, наверно, никогда больше не буду выступать с этим шоу в Нью-Йорке, я страшно грустила, что все позади.

В красном брючном костюме я в последний раз прошла на исходную позицию за фортепиано. Когда представление началось, я посмотрела по сторонам. Все музыканты (никто из них не пропустил ни единого спектакля) улыбались мне. Интересно, сколько еще энергии других исполнителей до сих пор сохранилось в этих стропилах? Волшебство, наверно, осталось там навсегда. Через несколько часов наши декорации размонтируют и сложат в ящики, чтобы освободить место другому исполнителю, но волшебство нашей энергии останется.

Появился условный знак, меня озарил луч прожектора, и я вышла на сцену в последний раз. Я посмотрела в середину четвертого ряда. Мама, папа и Сати выжидательно улыбнулись мне. Я ответила им тем же. Никто не знал, кому я улыбаюсь. Это представление я давала для них.

После окончания я взяла микрофон, спустилась в зал и пела для них песни. Они держались за руки, по щекам медленно катились слезы. Вот в чем суть «живого» выступления. Здесь все идет от сердца и выглядит совершенно спонтанным как с точки зрения зрителя, так и исполнителя.

За сценой танцоры и я поаплодировали друг другу. Музыканты подошли обнять нас. Рабочие сцены вытирали грязные ладони о джинсы и хлопали нас по спине. Девушки из костюмерной, укладывая наш гардероб, говорили, что таким театр уже никогда не будет. Мы обменивались фотографиями и автографами, а я раздала на память подарки — маленькие бриллиантовые булавочки — каждому в форме его инициалов.

Родные ждали меня в гримерной. Со слезами на глазах папа проговорил:

— Ну, Мартышка, мне слов не хватает выразить, как прекрасна ты была на сцене.

— Родная,— проговорила мама,— восхитительно сознавать, что такой человек — часть нашей семьи.

Как же долго ждала я от них таких слов. Два человека, которые определили мои первые шаги на этом поприще, поддерживали во мне, тогда еще ребенке, мужество и веру в себя, теперь сидели передо мной и с гордостью говорили, что их мечты, связанные со мной, осуществились.

Из театра мы уехали часа через три после того, как в последний раз опустился занавес. Я вышла

на сцену, с которой были уже убраны все декорации и благословила пустые кресла в зале. Я знала, что наша энергия, слившись с энергией тех, кто выступал до нас и будет выступать после нас, останется там. И все же я, как и большинство исполнителей, испытывала неизбежное разочарование.

Папа, мама и Сати наблюдали, как я меланхолически повернулась спиной к прожекторам и в последний раз отошла в тень кулис. Они чувствовали, что на сцене я живу другой жизнью, той, которая дает пищу мечтам. Мечтам, рожденным тяжелой работой и борьбой со страхом, что тебя не примет зритель. Лишь в тот вечер я поняла, сколь глубоко укоренился во мне этот страх. Точнее, я не знала, откуда он у меня, пока не увидела, что те же опасения живут в душе моей матери.

После шоу Сати, папа, мама и я вернулись ко мне в квартиру и пили чай с кукурузными оладьями.

— Оладьи просто объедение, Мартышка,— сказал папа, намекая на то, что больше в доме есть нечего.— Мы почти никуда не ходим, поэтому встречаюсь я только с волшебницами-финансистками, друзьями твоей матери.

— Айра, я не позволю тебе так отзываться о моих друзьях.

— Меня удивила пылкость ее ответа, но папа, видимо, понимал, что задел ее за живое и, возможно, даже сделал это нарочно.

— Ты же их не знаешь, потому что даже не потрудился познакомиться с ними как следует. Ты всегда слишком занят тем, что унижаешь меня в их присутствии.

Меня и Сати поразило, как мама расстроилась без всякой видимой причины.

— Он смущает моих гостей своими непристойными шутками.

— Да этих твоих наседок ничего, кроме денег, не интересует. Я привношу немножко юмора, просто чтобы придать естественность атмосфере.

Мама выпрямилась.

— Слава богу, что меня-то деньги интересуют. Тебе, Айра, они настолько безразличны, что ты не удосуживаешься следить, какие чеки и за что выписываешь. И мне придется извиняться перед девушками в банке.

— Да что ты, ведь девушки в банке — твои друзья. Они знают, что в денежных делах ты ничего не смыслишь.

— Я знаю, как обращаться с деньгами,— кричала мама.— Мне пришлось выучиться, потому что ты так небрежен.

— Если за месяц я выписываю один чек — это уже событие. Я знаю, что должен жить на 12 долларов 50 центов в неделю, которые ты мне выдаешь.

Интересно, слышал ли Уоррен такие разговоры? Учитывая, сколько денег мы с Уорреном зарабатывали и отдавали им, все это казалось абсолютно нереальным.

— Мама,— спокойно начала я.— Зачем тебе беспокоиться о деньгах? У вас их более, чем достаточно, и будет еще много.

Она наклонилась вперед и на полном серьезе сказала:

— Ширли, я просто проявляю осторожность. С тобой и с Уорреном может случиться все что угодно. Я хочу быть уверенной, что когда мы состаримся, у нас не будет проблем.

Заявление было столь потрясающим, что я едва нашлась, что ответить. У нее была уникальная логика.

— Но, мама, ведь тебе уже 81,— пыталась я ее урезонить.— Когда же, по-твоему, ты состаришься?

Она пожала плечами:

— Не знаю, я себя старой не чувствую и не хочу чувствовать. Игра в деньги сохраняет мне молодость.

Ага, кажется, мы к чему-то подбираемся.

— Так, значит, деньги тебя интересуют.

— Не деньги, а то, что с ними можно проделывать, если я научусь как. К тому же, когда я внимательна, мне легче спорить с папой. Он заговаривает со мной, только когда может унизить. Мы часами просиживаем, ни слова друг другу не говоря, а потом приходят мои знакомые, и он ставит меня в неловкое положение. А еще,— продолжала мама,— я снова хочу научиться водить машину, а твой отец меня до смерти запугивает. Но я ему не позволю.

— Водить машину? — с изумлением и ужасом переспросила я.— Только не это, мама! Не кажется ли тебе, что пора воспользоваться услугами шофера, которого я тебе порекомендовала, и перестать водить машину?

— Нет, я хочу сама ездить на машине к своим друзьям, чтобы можно было уйти, когда твой отец примется меня унижать.

— Послушай, я же все равно все время сплю. Так от чего же тебе уходить? — сказал отец.

— Знаешь, Ширли, мы и твоей микроволновой печкой не пользуемся. Твой отец ее боится. Он и меня приучил ее бояться.

— Мамочка, ему самому страшно,— вмешалась я,— а ты позволяешь и себя запугивать. Неужели ты не понимаешь? Страх заразен.

— Правильно,— торжествующе сказала мама.— Уж если его мать и научила его чему-нибудь, так это бояться.

Я пошла за чаем и пепси.

— По-моему, я прекрасно могу заботиться о себе, неплохо переносить все операции и переломы.

— Но почему ты себе все ломаешь? Ты за это в ответе. Это не случайность.

— Конечно, нет. У меня кости хрупкие.

— О господи,— воскликнула я.— Тебя только послушать. Ты упала в ванной и...

— Она упала с ночного горшка,— вставил отец.

— Ненавижу, когда ты так вульгарен,— сказала мама.

— Ну, хорошо. Ты упала с унитаза и сломала бедро. В другой раз ты упала и сломала плечо. Потом ты ухитрилась сломать кисть. А теперь ты еще рассуждаешь насчет дома престарелых, где сломают твой дух. Неужели ты не видишь, что ты с собой делаешь?

— Ну если бы я была в доме престарелых и превратилась бы в полную развалину, мне бы хотелось, чтобы всю аппаратуру для поддержания жизни отключили. Если подобное произойдет с Айрой, пусть сам решает.

— А знаешь,— вступил в разговор папа,— ты только намекни, что собираешься сломать в следующий раз, и я буду на месте. Мы подстелим пушистый коврик под ночной горшок, чтобы уж об этом-то больше не беспокоиться.

— Я не люблю, когда ты изображаешь из себя кретина,— неожиданно спокойно сказала мама.

— Почему? — спросила я.

— Потому что я его люблю. И мне не нравится, когда те, кого я люблю, изображают из себя кретинов.

Эти двое пытались убедить всех, что не могут мирно уживаться вместе, но было столь же очевидно, что и друг без друга существовать они не могут.

— Слушаю вас с большим интересом,— светским тоном заговорила Сати.— Мне еще не доводилось видеть, чтобы люди так ссорились. Обычно мне удается лучше следить за аргументацией.

— Ну, а как ты думаешь, почему мы все время спорим? — обратился к ней отец.

Сати прямо посмотрела на него.

— По-моему, вам нравится спорить. Это помогает вам поддерживать интерес к жизни.

— Я спорю, потому что должна спасаться, иначе мое «я» будет уничтожено.

— Но ты же поддаешься на его издевательства, бабушка. Тебе хочется, чтобы он тебя злил.

— Неужели? — удивилась мама.

— Конечно. И пока ты в этом не разберешься, тебе придется снова и снова возвращаться на землю.

— Но я полагал, что когда вновь возвращаешься на землю, все изменяется,— сказал отец.

Не колеблясь, Сати ответила:

— В следующей жизни ничего не изменится к лучшему, пока ты не решишь проблемы в этой жизни. Такова суть прогресса. Совершенно очевидно, что вы любите друг друга, решили быть вместе и сами во всем разбираться. Каждый из вас должен изменить себя, а не другого.

Мама обратилась ко мне.

— Тебе не стыдно за меня, Ширли?

— Стыдно? С чего бы это?

— Ты считаешь, что я плохо говорила о папе?

— Конечно. Ты всегда отводила меня в сторонку и рассказывала, как с папой трудно и что, не будь Уоррена и меня, ты бы от него ушла.

Вдруг она заплакала.

— Я, наверное, действительно ужасный человек.

Я обняла ее.

— Ну что ты, мама, зачем ты так?

Я взглянула на папу, который хладнокровно наблюдал за мамой, будто все это уже тысячу раз видел.

— Папа, а почему бы тебе не сказать маме, как ты ее любишь?

И он заговорил. Он рассказывал, как, сидя в машине, гордился ею, когда она выходила из универмага. Другие «старые курицы» были нечесаные, неаккуратные, от них пахло. Мама же выходила, как королева, подтянутая и опрятная, всегда причесанная, двигалась гордой скользящей походкой. А как он ценит ее заботу о нем! Он хвалил безупречный порядок, который она поддерживает в доме, ему нравится все, что она готовит. Он признавался ей в любви раз по десять на дню. На мой вопрос, как он это делал, он ответил, что проходя мимо, каждый раз дотрагивался до ее плеча, а ей известно, что это означает.

Позже, когда мама вышла в ванную, он сказал:

— По-моему, она жалеет, что не стала крупной актрисой. Если подумать, то что-то подобное я мог бы сказать и о себе. Если бы не нужно было обеспечивать жену и детей, я бы мог стать большой величиной в психологии. Но как только я женился, все осталось в прошлом. Я об этом больше не думал. Я бы не испытал и десятой доли того счастья, которое познал с тобой, Уорреном и мамой, если бы стал работать где-нибудь психологом или сделался хорошим музыкантом и выступал в Карнеги-Холле.

Мама вернулась в комнату.

— Знаешь, если я упаду еще раз, я, наверно, больше не встану с кровати.

Я посмотрела ей в глаза.

— Мама, ты *хочешь* умереть?

Она на секунду задумалась.

— Боюсь, я еще не решила,— сказала она светским тоном.

Я улыбнулась.

— Знаешь, Ширли,— уже серьезно заговорила мама,— среди того, что все эти годы удерживало нас с папой вместе, были и воспоминания о нашей первой ночи, о первой брачной ночи. До того я не знала ни одного мужчины. Для меня это было потрясающе.

Мне показалось, настал подходящий момент спросить папу о том, что меня давно интересовало.

— Папа, а до мамы ты знал других женщин?

Он широко заулыбался.

— То есть знал ли я до мамы женщин в постели?

Я кивнула.

— Нет. Но сюда не входят те, которых я знал на полу.

Мы с Сати захохотали.

— Мартышка,— обратился ко мне папа с такой интонацией, что мне сразу стало ясно: теперь разговор пойдет обо мне и сексуальной жизни.— А с тобой больше не связывался тот английский джентльмен по имени Джерри, про которого ты писала? Интересно, какова была бы его реакция, если бы он прочитал описание того, как его половой член покачивался на волнах в ванной.

В своей книге я описывала, как Джерри нежился в ванной, пока мы болтали, и как мне было забавно видеть его половой орган, колеблемый мыльными пузырьками.

Сати захлопала глазами.

— Знаешь, мама,— серьезно сказала она,— моя подружка прочитала эту сценку и утверждает, что сама сидела в ванне со множеством мужчин, но у них ничего никогда не плавало.

Мама захохотала, прикрыв рот рукой.

— Ну, не стану говорить, ведь я знала только одного мужчину. Может, это и глупо с моей стороны.

— Может быть,— отозвался отец.— Но когда у меня спрашивают, что у меня лучше всего получается, я всегда говорю: «Поглядите на моих детей». Совершенно ясно, что лучше всего я себя проявляю в постели.

Вечером я засыпала, дивясь той свободе, с которой мама выражала свои страхи, разочарования и волнения, когда чувствовала себя в полной безопасности.

За завтраком на другой день мама была очень недовольна собой.

— Прости меня, Ширли,— сказала она.

Как ни трудно было мне, но я попыталась привлечь внимание к положительным сторонам вчерашнего разговора:

— Мамочка, тебе же было так важно избавиться от всего этого. Мы с Сати почувствовали, как сильно ты нас любишь, раз вот так обнажаешь перед нами душу.

— Спасибо, родная, спасибо, что понимаешь меня.

На этом мы завершили вчерашнюю дискуссию. Разговор зашел о политике.

— Русские — задиры,— заявил папа,— а задир я не люблю.

— В мире немало людей, полагающих, что и наша страна не более, чем забияка,— возразила я.

— Мы по крайней мере можем сами выбирать себе забияк в правительство,— усмехнулся отец.— Против русской силы надо бороться своей силой. Иначе мы обречены жить, как они. А твои дружки-газетчики? Почему по телевизору никогда не передают хороших новостей? Мне нужны хорошие новости.

— Тогда, может, тебе лучше было бы жить в России. Там в средствах массовой информации правды никогда не говорят. Папа, а ты бы принял социалистическое или коммунистическое общество, если за него проголосуют избиратели?

— Конечно же, нет!

— Почему, ну почему Советский Союз вызывает у тебя такую дикую истерию?

— Я тебе уже сказал. Не люблю задир.

— А ведь в Кремле есть немало людей, которые боятся нас так же, как мы их.

— Знаю, слышал.— На лице его заиграла улыбка.— И раз уж мы заговорили о России и о том, что они там думают, хочу напомнить, чтобы ты не упускала из виду, что сама тоже некоторое время находилась под влиянием одного русского.

Я очень удивилась.

— Я под влиянием русского? О ком ты? Какого русского?

— Ты знаешь, о ком я,— подзадоривал он.

— Нет, честное слово, не знаю.

— Твой друг, как там его? Вася? Мы познакомились с ним, когда он жил с тобой в Малибу.

Только не это. Меня давно интересовало, как папа относится к моему русскому, но этой темы мы никогда не касались. И вот теперь, четыре года спустя он сам завел разговор, намереваясь высказать мне все, что о нем думает.

— Папочка,— я пыталась сохранять спокойствие,— это Вася был под моим влиянием... Если человек по национальности русский, это еще не значит, что он коммунист.

— Ну, видишь ли, все русские обожают грустить. Они помешаны на страданиях. Поэтому, наверно, у них и есть такое правительство.

На меня нахлынули воспоминания о днях, проведенных с Васей. Страдания? Думаю, да; что касается Васи, в этом папа, пожалуй, прав. Но боже мой, сколько радости может доставлять русская душа.

— Знаешь, в каком-то смысле меня всю жизнь преследует Россия.

— То есть как, Мартышка?

— Не знаю. Я все время ощущаю ее присутствие. Их музыка, еда, язык, юмор. Их душа. Я понимаю ее. Наверное, ты и сам испытываешь те же чувства по отношению к России, иначе твое предубеждение против нее не было бы столь сильным.

— К чему ты клонишь? — заинтересовался он.

— Ну, возможно, все мы там когда-то жили,— просто ответила я.

— Все возможно.

— Забавно, именно эти слова чаще всего и повторял Вася.

— Расскажи нам про него,— попросил папа, приготовившись поразвлечься повествованием о моем очередном любовном романе.

— Минутку,— вмешалась мама,— я хочу еще чаю.

Я подождала, пока все уселись и приступила к рассказу.

ЧАСТЬ II

Танец мужчины и женщины

Глава 8

С самого начала мы с Васей оба верили, что уже встречались по крайней мере однажды в предыдущей жизни. В этом заключалась одна из многих причин нашей духовной совместимости. Вопросы, изучением которых я занималась, не были для него чем-то чуждыми. Создавалось впечатление, что они были вполне привычны многим русским.

И все же наши взаимоотношения были расцвечены бурными событиями, потому что как индивидуальности мы с ним оказались полностью противоположны. Папа был прав. Васе вторым именем нужно было бы выбрать страдание и муки творчества, а мне — оптимизм и позитивное мышление. Не верилось, что у наших, полных драматизма отношений не было никакой предыстории — до такой степени накалялась атмосфера вокруг нас. Каждый из нас знал, что мы находимся во власти кармы. Мы считали, что драматизм — результат существования проблем, над разрешением которых нас призывали трудиться. Проблем не только в наших взаимоотношениях, но и тех, что жили в каждом из нас, порожденные присутствием другого.

Мы часто говорили о том, что литература изобилует изображением отношений любви, ненависти, семейных конфликтов и таких глубоких первичных чувств, как одиночество, зависть, властолюбие, жадность, беспомощность. Нам казалось, что секрет эпичности великой литературы в том, что она на самом деле повествует о карме. Мы полагали, что смысл самой жизни заключается в том, чтобы, воспользовавшись как катализатором душами других, разобраться в своих внутренних конфликтах.

Так, например, мы считали, что всякое любовное приключение в нашей жизни обусловлено некими причинами и преследует некую цель. И нашим *душам* это известно. Механизм, притягивающий нас к кому-то, на самом деле есть не что иное, как воспоминание о том, что прежде у нас уже было что-то общее с этим человеком, и осознание того, что некоторые оставшиеся тогда без ответа вопросы придется разрешить.

Более всего нас завораживала та неопровержимая истина, что многое в наших взаимоотношениях аналогично конфликтам между русскими и американцами на глобальном уровне. Наши отношения представляли собой как бы уменьшенную проекцию этого недопонимания и культурных различий. Сверх того мы переживали столкновение мужской и женской энергии, существовавшей внутри каждого из нас.

Разрешите мне начать с нашей первой встречи.

Я лихорадочно заканчивала работу над фильмом, когда мне позвонил актер Джон Войт, настойчиво приглашая посмотреть фильм его русского друга-кинематографиста, которого я буду здесь называть Охлопков-Медведятников (его настоящая фамилия была ничуть не проще). Джон сказал, что картина длинная, но гениальная.

Я сослалась на полное изнеможение и сказала, что меня не интересует тягомотный русский фильм.

— Знаю,— возразил Джон,— но тебе предстоит увидеть нечто очень трогательное. Приходи. Мне хочется, чтобы ты познакомилась с Васей. Пожалуйста, сделай это ради меня.

После таких доводов я пошла.

Пока я ехала по автостраде к Сан-Фернандо Вэлли, расслабившись после безумия съемок, я, кажется, могла бы и понять, что вот-вот должно произойти. Я попыталась вообразить этого самого русского режиссера. Когда я танцевала в балете, у меня было много знакомых среди русских. Меня забавлял тот взрывной темперамент, которым была расцвечена вся их жизнь, привлекали страстность и тонкая чувствительность, проявлявшиеся в их творчестве.

Пока я вела машину, у меня в голове возник образ русского режиссера. И картина была ошеломляюще четкой.

Явившийся мне образ был очень рельефен. Высокий, худощавый, довольно смуглый человек с выступающими монголоидными скулами и темно-карими миндалевидными глазами, как у оленя. Широкая улыбка обнажала впечатляющий ряд белых зубов, символизирующих «совершенное несовершенство». Не представляю, почему только мне в голову пришли такие подробности относительно зубов. Этот воображаемый импозантный мужчина был одет в коричневую кожаную куртку и свободные джинсы, которые были ему просторны, потому что у него были худые бедра. Мысленным взором я увидела, как он стоит перед моей машиной, пока мне объясняют дорогу в первый просмотровый зал. Каштановые волосы падают на воротник кожаной куртки, и он то и дело круговым движением откидывает их со лба.

Все это пронеслось у меня в голове, пока я сражалась с вечерним потоком машин на автостраде.

Я подъехала к воротам «Юниверсл» и спросила, где состоится просмотр русского фильма, потому что фамилию я вспомнить не могла. Полицейский у ворот сказал: «Просмотровый зал № 1»! Совпадение, решила я.

В поисках павильона я свернула с аллеи, и там перед моей машиной возник высокий худой мужчина в коричневой кожаной куртке и свободных джинсах. Он явно ждал кого-то.

Он был точной копией человека, которого я «вообразила». Я видела его такое же скуластое лицо, правда, глаза были скрыты темными, как у летчика, очками. Неторопливо, каким-то округлым движением он провел пальцами по волосам.

С беззаботным видом вылезая из машины, я недоумевала, что за чертовщина такая происходит.

Сдернув очки, будто желая получше разглядеть меня, он бросился подать мне руку. Поблагодарив, я взглянула ему прямо в глаза. У меня было вполне определенное ощущение, что я его знаю.

— Миссис Маклейн? — спросил он, как спрашивают обычно иностранцы, когда не до конца уверены, как следует обратиться.

— Здравствуйте,— ответила я.— Надеюсь, я не опоздала, съемки затянулись допоздна.

— Не беспокойтесь. Спасибо, что пришли. Там все готово. Я режиссер фильма.

— Я знаю,— отозвалась я, понимая, что даже *звук его голоса* мне знаком.— Я проголодалась. Найдется что-нибудь поесть?

— Конечно,— ответил он и повелительным генеральским жестом отправил служащего «принести все, что сможет разыскать». Джон говорил, что этот человек «очень русский», не знаю, что он имел в виду, не знаю, что под этим подразумевалось. Интересно, как ему удалось получить разрешение на выезд для работы в Соединенных Штатах?

Он ввел меня в просмотровый зал так, будто я была английской королевой, а он — принцем-консортом. Я силилась припомнить его фамилию. А, ладно. Мне никому не придется его представлять. Гостьей была я; он мне сразу понравился. Его склонность приказывать забавляла меня.

Оказавшись в просмотровом зале, он отошел назад к пульту и ждал, пока я сяду. Я без колебаний приблизилась к нему и сказала: «Хочу сесть рядом с вами». Это привело его в нескрываемый восторг. Потом он поднялся и поприветствовал всех нас на очаровательном ломаном русифицированном английском, немного рассказал о работе над фильмом (она продолжалась два с половиной года, а сам фильм длился три с половиной часа), сел и велел механику начинать.

Фильм убедил меня в правоте Джона. Картина оказалась действительно гениальной. Нечто грандиозное, личное, невероятно трогательное, драматичное, отчасти смешное и странно мистическое.

Совершенно сверхъестественным (я и по сей день не могу в точности описать свою реакцию) казалось то, что снявшаяся в главной роли актриса, чью фамилию я до сих пор не могу вспомнить, была как две капли воды похожа на меня. Это было более чем сверхъестественно. Прямо-таки жутковато. Она не только воссоздала на экране образ, соответствующий моему представлению о себе, но она даже двигалась так, как, мне кажется, двигаюсь я! Пока я следила за выражением ее лица, за тем, как она наклоняет голову, когда не уверена в себе, у меня возникло чувство, будто я вторгаюсь в свою собственную личную жизнь. Это было нечто большее, чем просто наблюдение за собственным отражением.

— Видите ли, Ширли,— начал Медведятников со своим очаровательным акцентом, растягивая мое имя,— я двенадцать лет пытаюсь связаться с вами. Простите, но у меня это какая-то навязчивая идея. Не знаю, почему, только все мои героини похожи на вас. *Все*.

Он расплылся в широкой ослепительной улыбке. Я была в равной мере обезоружена и польщена. Мне доводилось слышать про хвастунов, подлиз, очковтирателей, но он определенно возглавил бы весь этот список. Я прикусила язычок.

— Двенадцать лет? — переспросила я. Переспрашивать полезно, когда не знаешь, что сказать и хочешь выиграть время на обдумывание.

— Это правда,— сказал Медведятников.— Спросите любого из моих друзей, с которыми вы, может быть, познакомитесь.

Господи боже мой, он времени даром не терял.

Пока мы с Медведятниковым разговаривали о фильме, я поняла, что с такими взглядами на Россию мне еще сталкиваться не приходилось.

— Вы уехали из России и привезли с собой ваш фильм? — поинтересовалась я.

— Уехал из России? — Его это буквально потрясло.— Никогда. Это моя страна. Я русский. Я не сбежал. Я даже и не диссидент. Я режиссер, который хочет свободно снимать на Западе.

Я недоверчиво взглянула на него. Разве может кто-нибудь получить такую возможность?

— На следующей неделе я встречаюсь с представителями иммиграционной службы по поводу визы — визы H-I, и вскоре, да будет на то воля божья, все будет в порядке.

У меня сложилось четкое впечатление, что он обойдет все трудности, которые могут встретиться ему на пути, просто в силу своей безграничной, подавляющей энергии.

— Но откуда у вас возможность свободно уезжать из Советского Союза и возвращаться? — спросила я.— Ведь это довольно редкий случай?

— Может быть, и редкий, но не незаконный. К тому же,— продолжил он,— у меня жена француженка, а стало быть, и дочь наполовину француженка. Власти не могут мне запретить видеться со своей семьей во Франции. Я изучил русскую конституцию как юрист и знаю ее в мельчайших подробностях. Может, и ничего необычного-то в этом нет. Многие люди, вступившие в брак с иностранцами, имеют возможность уезжать из России. Для меня это, конечно же, сложнее, потому что дома я очень хорошо известен. Но я настойчив и, да будет на то воля божья, добьюсь успеха. Мне бы хотелось быть вашим режиссером.

Он заметил, что я пытаюсь скрыть зевок. К большому любопытству примешивалась большая усталость.

Он заулыбался.

— Не согласились бы вы отобедать со мной? — спросил он.— У вас, конечно же, очень утомительный график съемок. Но, может быть, вы найдете время для меня? Много лет прошло, прежде чем мне наконец удалось связаться с вами.

— Сожалею,— ответила я,— но завтра с раннего утра мне надо работать. Мы уже почти закончили. У меня завтра трудная сцена. Вообще этот фильм я бы не отнесла к числу легких. Так что как-нибудь в другой раз.

— К несчастью, в конце недели я уезжаю в Париж. Может быть, завтра вечером?

Его зубы снова сверкнули в улыбке.

— Завтра вечером? — задумчиво протянула я.

— Ну, пожалуйста, пожалуйста.

Его полудетская-полумужская манера в сочетании с большой самоуверенностью забавляла меня.

— Ладно,— согласилась я и поняла, что уже по щиколотку увязла в какой-то весьма необычной истории. Я достаточно хорошо себя знала, чтобы сообразить, что меня это интересует настолько, что я готова увязнуть по шею. А почему бы и нет, подумала я и добавила: — А где?

— Я живу в «Шато Мармон». Так я жду вас в холле в восемь?

— Ладно.

Медведятников заулыбался и с детской радостью захлопал в ладоши. Потом он хриплым голосом заявил:

— Я Вася. Называйте меня, пожалуйста, Васей. Это намного проще. С вами я счастлив,— ему едва удалось не воспарить в небеса от восторга.

Господи помилуй, подумала я. У меня имелся кое-какой опыт по части любовных приключений, но я сразу же поняла, что если допущу дальнейшее развитие событий, то здесь придет в действие энергия совершенно другого порядка.

Продолжение следует

Перевод с английского
Марии Теракопян

Душан Макавеев

Нипочем не угадаешь, у кого в кармане лягушка

Где же противник?

Предложение прочесть лекцию на семинаре «Воинствующее кино» отозвалось в моем сердце старого борца музыкой. Давненько мне не приходилось принимать участия в схватке. Итак, где же противник?

Специалисты в области про-натальной психологии утверждают, что энтузиазм, который рождает в нас духовая медь военных или пожарных оркестров, объясняется тем, что их ритм соответствует биению сердца эмбриона (во чреве матери оно бьется вдвое чаще, чем после выхода младенца на свет Божий). Это означает, что военная духовая музыка вызывает в нашей памяти ощущение погруженности в воды хранительного океана и, может быть, даже чувство невесомости. Готовность к борьбе поднимает дух и, должен признаться, в молодые годы я с большой серьезностью и симпатией относился к старинному романтическому обыкновению бросать вызов небесам.

Шаг за шагом, путем проб и ошибок учишься справляться с зыбкой неопределенностью мироустройства. Например, убеждаешься, что на один и тот же вопрос можно получить несколько ответов, каждый из которых будет правильным. «Можно ли сесть на ежа голой задницей?» — такой вопрос был адресован знаменитому Армянскому радио. Ответ гласил: да, это возможно в трех случаях:

если задница чужая

если ежа побрили

если этого потребуют народ и партия.

По поводу правильных ответов хорошо высказался в своем замечательном романе-анекдоте «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» советский писатель-сатирик Войнович, описавший селекционера-самородка, пожелавшего произвести идеальный социалистический сельхозпродукт, скрещивая картофель с помидором. Под землей у растения должны были расти клубни картофеля, а сверху — вызревать помидоры, и так оно накормило бы трудящиеся массы всего мира. Замысел новатора с успехом удался, если не считать малюсенькой ошибочки: помидоры выросли внизу, а картошка сверху. Но это нимало не обескуражило триумфатора.

Работая над фильмом «В. Р. Тайны организма», я был счастлив, потому что не сомневался, что он рассмешит множество людей, что моих соотечественников обрадуют и обогатят мое новаторство в области формы, мое политическое остроумие, критический задор и живительная энергия. Жизненная сила и юмор — вот чего, по моему мнению, жаждали люди. Я полагал также, что жизненная сила и юмор составляли корень социалистической идеи. Не думаю, что я так уж ошибался, но вместе с тем я никак не мог предугадать, сколько яростного гнева поможет избыть мой фильм массе людей.

Потоком пошли сердитые письма в газеты и журналы и телефонные звонки с угрозами — мне домой. Настал момент, когда общественный обвинитель попытался выдвинуть против меня обвинение в нарушении сразу нескольких статей уголовного кодекса, гарантировавшее мне трехлетнее тюремное заключение. Я проявлял понимание. В духе евангельского «прости им, ибо не ведают, что творят». К счастью, судья из осторожности отложил рассмотрение дела. Он пожелал не торопясь изучить материал. Я вел себя так, будто только что продемонстрировал публике идеальный социалистический сельхозпродукт и ожидаю награды. Вместо этого я получил тревожный сигнал. В одно прекрасное утро мой «тополино» стал издавать какие-то странные звуки. Осмотрев машину, я обнаружил, что на правом переднем колесе отвернуты три гайки. Вот вам и медные трубы.

Мой полет по маршруту Белград — Мюнхен — Париж вряд ли можно было назвать «вызовом небесам». Что это было: трусость или ранняя мудрость? Раздумывать об этом было некогда. Настоящее кино должно показывать невидимое и непроизносимое. Потом началась работа в Париже над «Сладким фильмом» с продюсером Винсентом Маллем. Я был твердо намерен вставить в него материал о бойне в Катыньском лесу. И сделал это. В то время, то есть 15 лет назад, уничтожение в лесу под Катынью нескольких тысяч польских офицеров было практически официально не зарегистрированным. Вокруг составился заговор молчания. На премьере

Текст лекции, прочитанной на семинаре «Воинствующее кино» 24 сентября 1989 года в Утрехте (Нидерланды).

фильма в Канне на меня с криком набросились двое каких-то мужчин: «Зачем вы вставили это в фильм?» — «Затем, чтобы увидеть, кто потребует от меня отчета!» — ответил я. Я так никогда и не узнал, кто они были.

Разыскивая сведения о катыньской бойне, в английском военном архиве я наткнулся на послание английского представителя при польском правительстве в изгнании той поры, адресованное Энтони Идену, британскому министру иностранных дел. Описывая факт обнаружения тысяч трупов в Катыньском лесу, он многозначительно резюмировал: «Давайте никогда не забывать об этих вещах и никогда не говорить о них».

Немало вещей сокрыто от нас в жизни, тех, которые ускользают от нас, или тех, что определенные силы от нас прячут.

Для меня всегда задача кино заключалась в том, чтобы выявлять сокровенное. В том числе то, о чем все знают, но о чем никто не говорит. Это не обязательно кровавые злодеяния или отвратительные дела. Иной раз это нечто прекрасное, например, касающееся секса. Миллионы вещей скрыто существуют в каждой культуре, в частной жизни. Задача кино состоит в том, чтобы артикулировать их, ибо кино в основе своей невербально и для него вполне естественно иметь дело с невысказываемым.

Дзен

Внутреннее чувство подсказывает, что мне следует сказать кое-что по поводу дзен.

Я не притязаю на обладание достаточным знанием предмета, но, одолевая неопределенность — что мне случалось делать столь часто,— я всякий раз пытался убедить самого себя, что не существует ничего невозможного, нелепого, странного либо необычного ни в искусстве, ни в философии, чему нельзя было бы найти эквивалента в жизни или природе.

У природы куда больше фантазии, чем рождается в умах художников. Вот, например, фраза: одной ладони хлопок[1]. Вдумываясь в нее, я ощутил неясное странное чувство, будто где-то, когда-то слышал этот звук. Повинуясь внутреннему голосу, я пока отложу объяснение.

Брат мой в свете далекой звезды

Некоторое время тому назад я прочел в разделе науки «Нью-Йорк Таймс» об открытии новой необычной звезды в галактике, находящейся от нас на расстоянии нескольких миллионов световых лет. Это так далеко, что определить расстояние точно невозможно.

Необычность состояла в том, что звезда эта движется в нашу сторону с невероятной скоростью, но одновременно с той же скоростью удаляется прочь. Это столь же поразило меня, сколь и зачаровало.

Если где-то во мне живет поэтическая душа, она почуяла (пораженная в самую свою сердцевину), что «Нью-Йорк Таймс», забравшись так далеко в темный уголок отдаленной галактики, угодила в самую точку.

Каждый раз в своей работе я стремился максимально точно воплощать свои замыслы, но все равно моим посланиям недоставало определенности и фокус оказывался размытым. Имея дело с вечно меняющимся миром, как можно его «схватить»? Вертящийся в трансе вокруг своей оси дервиш крутится вокруг точки пустоты, но его дикая, необузданная эксцентричность сутью своей связана с этой осью абсолютной неподвижности.

Спасибо разделу науки «Нью-Йорк Таймс».

Все это только преамбула к моей лекции, которую полагается начать как-нибудь экстравагантно. Посему я обращаюсь к стихам человека необыкновенной души, недавно покинувшего нас Р. Д. Лэинга[2].

То прихожу
то ухожу
различья в том
не нахожу
То вот я здесь
то нет меня
в чем разница
не помню я

(«Любили ли вы меня?», № 34)

Мне снилось: я бабочка
она мнит себя мной
а зеркало перед нею
полно пустотой
«Ты лжешь!»
Я вскричал
Проснулась она
Я мертвым упал

(Та же книга, № 33)

Реальность

На заре кинематографа, в конце прошлого века, гуляли слухи о зрителях, прятавшихся от испуга под кресла, когда поезд прибывал на вокзал Ла Сиота. У них возникало чувство, «будто смотришь в окно». Братья Люмьер сделали все возможное, чтобы «воспроизвести реальность». «Завтрак ребенка», создавал полную иллюзию, что вы подсматриваете в чужое окно, наблюдая картинку трогательную и простодушную, похожую на те, что миллионы «поляроидов» фиксируют сегодня по всему свету.

---

[1] Имеется в виду дзенский коан японского поэта и проповедника Хакуина Осе (1685—1768) «Одна рука»: «Мы знаем звук хлопка двух ладоней, как звучит одной ладони хлопок?», нацеленный на то, чтобы убедить ученика, будто все видимое и слышимое непостижимо и эфемерно, как звук хлопка одной ладони. (Дж. Д. Сэлинджер взял этот коан эпиграфом к своей книге «Девять рассказов»).

[2] Лэинг Р. Д. (1927—1989) — англо-американский психиатр и психоаналитик, автор исследования «Раздвоение личности» (1959) и многих других, посвященных изучению шизофрении и воздействия мескалина и ЛСД; его творчество существенно повлияло на формирование идеологии хиппи.

Пока репортеры наперебой восторгались «образами реальности», проницательный юноша в России, в Нижнем Новгороде, описывал первый в своей жизни киносеанс, как волшебное царство черно-белых теней, и отмечал присущий ему «серый тон гравюры»[3]. Он обратил внимание на неестественность, безмолвность и бесшумность, отсутствие красок. Этот репортер стал потом поэтом и писателем, а город получил его имя: Горький.

Хотя кино на протяжении всей своей истории стремилось прикинуться реальностью, показывая якобы реальных людей и реальные или по меньшей мере возможные события, на самом деле оно никогда не было таковой.

Я веду речь о неопределенности, об искусстве многозначности, иными словами — об искусстве повествования в так называемом «кино потока» или коммерческом кинематографе.

Жажда невозможного, большего, чем жизнь

Большинство фильмов, сделанных в Голливуде, были сняты «как будто через окно». Таковы были и русские. Помню неутоленную жажду моих юных лет — жажду невозможного и неизведанного. Стремление к картинам, источающим красоту и энергию. Такую чистую жизненную силу и уравновешенное спокойствие нес в себе итальянский неореализм с его откровенным и суровым документализмом.

Иначе говоря, мои желания всегда крутились вокруг самой жизни, увиденной непредвзято. Что, в сущности, может быть больше самой жизни? Сама постановка вопроса кажется абсурдной. Но давайте войдем в кинозал. Вот она, жизнь, спроецированная на гигантский экран. В буквальном смысле перед нами нечто «большее, чем жизнь». Но дело, конечно, не в размерах экрана. А в каком-то специфически кинематографическом качестве. Помимо огромных экранов и ярких красок кино обладает еще чем-то большим, чем то, что непосредственно схватывается глазом. Начиная с уже упоминавшегося отзыва Максима Горького о кино как странном мире теней, на самой его заре заговорили о связи его с миром снов.

Вот цитата из Рене Клера, относящаяся к 1926 году:

«Состояние зрителя похоже на состояние человека, которому снится сон. Темнота в зале, усыпляющая музыка, мелькающие тени на светящемся полотне — все убаюкивает зрителя, и он погружается в полусон, в котором впечатляющая сила зрительных образов подобна власти видений, населяющих наши подлинные сны. Утром нелепость наших снов заставляет нас улыбаться, и приключения, которые мы только что пережили, кажутся непостижимыми нашему пробудившемуся разуму. Я часто замечал, что зрители фильма испытывают чувство только что проснувшегося человека. Они были во власти удивительных явлений. Они жадно следили за развитием событий, их увлек непреодолимый поток образов, а когда в зале загорается свет, они удивляются, что могли поддаваться гипнозу этих фантастических теней. Они смеются над своей доверчивостью. Их скептицизм пробуждается. Соприкосновение с банальной реальностью возвращает им способность рассуждать логически. Часто они могут с пренебрежением говорить о картине, которую только что смотрели, затаив дыхание. Не будем жаловаться на эту временную неблагодарность. Она — свидетельство чудодейственной силы кино. Искусство, которое может увести мысль так далеко за пределы обычного,— незаурядное искусство»[4].

А вот другая цитата, из Ингмара Бергмана: «Кто-то, занимавшийся проблемами сна, открыл, что если не давать человеку видеть сны, он сойдет с ума».

Сны, погубленные шумом

В конце 20-х — начале 30-х годов благодаря техническому прогрессу в кино пришел звук, который записывался синхронно, прямо на площадке. Родилось звуковое кино. Вместе с ним на экран вернулась «реальность», сны же были убиты шумом.

Приход в кино звука положил конец сходству его со сновидением. Можно видеть сны черно-белые или цветные, но они всегда молчаливы. Звук навсегда изгнал из кино сны.

Звук пришел, чтобы заскрипели мертво молчащие двери и ботинки, защелкали выключатели, затикали часы, зазвенел фарфор, плеснул о тарелку наливаемый суп, залаяли собаки, загремел далекий гром. Кино переполнилось речами и песнями.

Введение синхронного озвучания катастрофически преобразило кино. Только вещественный мир, только осязаемая реальность в их патологической нормальности воцарились на экране.

Лицо и голос, образ и звук нераздельно слились воедино. Фильмы действия, приключенческие ленты, истории о жизни в далеких странах, даже мелодрама, разыгрывавшаяся на фоне картонных гавайских пальм, которую снимали в голливудском павильоне и озвучивали сладким тенором Тино Росси,— все они притязали на реалистичность. Но сон и поэзия, вытесненные брутальной конкретностью синхронного звука, изощренным манером возвращались на экран. Как отрадно было услышать в начале «Бульвара Заходящего солнца» закадровый голос героя «Я был тогда уже мертв», когда его безжизненное тело качалось на воде плавательного бассейна.

Бурное развитие коммерческого кинематографа в 30-е, 40-е и 50-е годы внесло свою лепту в масштабы всемирной индустриальной революции. Новая урбанизированная цивилизация оформлялась сегодня, сводя воедино множество миров.

[3] Горький М. Синематограф Люмьера.— Собр. соч., т. 23. М., 1953, с. 242—246.

[4] Клер Р. Размышления о киноискусстве. М., 1958, с. 94—95 (перевод Т. Ивановой).

Человечеству надобно было пережить лихорадку двух сверхтоталитарных режимов и целую мировую войну, чтобы прочувствовать реальную цену взаимного противостояния. На протяжении всех этих лет голливудские фильмы сыграли важную демократизирующую роль, научая людей жить в добрососедстве и понимать самих себя и друг друга. Это, однако, не должно закрыть наши глаза на то, что в ходе указанного процесса голливудская фабрика грез, неустанно вырабатывавшая свой потребительский товар, превратилась в гиганта, в простодушии своем истоптавшего все цветочки на выбранном им пути. Страстная филиппика Менно тер Браака[5] в защиту сокрушенного независимого «другого» кино, способного к сомнению и критическому осмыслению, пробудила во мне глубокий отклик и сильную ностальгию по собственной юношеской убежденности в том, что кино как средство художественного выражения имеет своей целью одоление пошлого идиотизма «реальной» жизни в заботах лишь о насущном.

Наше стремление к свободе от удушающего и оглупляющего способа повествования, присущего коммерческому кино, вдохновило нас на создание специальных клубов и организацию специальных показов. Я имею в виду пятидесятые годы. В Белграде мы устроили тогда ретроспективу классического немого кино, показав, конечно, «Метрополис» Фрица Ланга, «Кабинет доктора Калигари», «Варьете» и тому подобное. Мы показали всю мультипликацию Мак Ларена, которую смогли получить через Канадское посольство, и «Одинокого парня» Вольфа Кенинга о Поле Анка и сами смотрели все это в течение одной долгой зимы, сто вечеров подряд. Потом кто-то обнаружил огромный архив медицинских фильмов, и множество вечеров было посвящено сотням жутковатых документальных лент про операции на сердце, легких и почках, про приживление оторванных пальцев и прочее, снятых в роскошных насыщенных красках «Техниколор»!

Я честно отсидел свои четыре часа на фильме Майкла Сноу «Центральный район». Да, я присутствовал на знаменитом полуночном сеансе в Париже на улице Вязов, когда Анри Ланглуа[6] демонстрировал «Пламенеющие создания». Мне не забыть авангардистский просмотр в Пезаро, когда молодой нью-йоркский кинематографист показывал многочасовой фильм на 8-миллиметровой пленке — и никто, ни администрация фестиваля, ни кто-либо другой не подозревали, что он замыслил демонстрировать свое произведение бесконечно (он крутил склеенный в петлю фильм на разной скорости вперед и назад под громкую музыку). Шоу продолжалось до тех пор, пока автора не остановили и не сопроводили в психушку, где, по слухам, он пребывает и по сей день.

Все это происходило благодаря несокрушимой вере в существование «другого», подпольного, борющегося кино, в то, что такое кино должно жить и что наша святая обязанность — наблюдать за нераскрывшимися еще талантами и судьбой их истинно кинематографических творений. На рубеже 50—60-х годов по всей Европе буйным цветом разошлись очень личностные экспериментальные короткометражки, которые проложили дорогу первым игровым фильмам, снимавшимся легкими камерами прямо на улицах, обычно с руки. Польские фильмы после 1956 года бурлили иронией, многозначностью, образностью и были полны отчаяния, поэзии и самоубийственной страсти.

«Новая волна» заявила о себе сразу несколькими дюжинами глубоко личностных фильмов. Кого оставили равнодушным «Хиросима, моя любовь» с ее дерзким монтажом или пластическая хореография Кутара — Годара — Бельмондо в «На последнем дыхании», или потрясающая фактурность «Теней» Кассаветеса, или Ширли Кларк в «Связном», или неистовая энергия «Тюряги» группы Мекаса «Живой театр»?

Невероятное разнообразие мирового кинематографа на закате его черно-белой эпохи как будто бы безболезненно ввело нас в пестрый период цветения ста цветов цветного кино последних двадцати — двадцати пяти лет.

В конце 60-х Голливуд внезапно и с небывалой энергией открылся духу экспериментаторства, допустив в себя оргиастические сцены, секс, полиэкран, насилие, фантастику и документальность, так что даже солидные высокобюджетные фильмы приобрели авторский и личностный характер.

Говоря о сегодняшнем кинематографе, я не могу справиться с ощущением, будто веду речь о чем-то таком, что было и чего больше нет.

Поначалу существенную роль в либерализации голливудского кино сыграли технологические новинки, связанные с электронным способом рождения образов. Телевидение приняло в свои объятия все классические жанры — комедию, триллер и семейную драму. А потом, входя в каждый дом через многочисленные каналы и кабельные сети, с помощью видео попадая на домашний экран, светящийся 12, 16, а то и все 24 часа в сутки, где можно было увидеть не только специальные программы, но и тысячи фильмов, оно разрушило священнодейственную исключительность киносеансов в похожих на храмы залах, отгороженных от мира и богато украшенных, с их гигантскими экранами, жестким графиком, с непрерывным показом, под сетью бархатных портьер и под покровом глубокого мрака.

Шоковое воздействие, произведенное новейшей технологией, кажется мне более существенным и чреватым более значительными последствиями, чем те, что возникли в результате появления звука. Пока что можно рассчитывать только на те же 24 кадра в секунду на целлулоидной пленке (примерно 150 000 зрительных образов в каждом художественном фильме). Как только телевидение высокой четкости войдет в широкое употребление (а это, я думаю, вопрос месяцев или недель), кино сразу же станет явлением маргинальным. Легко тиражируемые (а следовательно, легко превращающиеся в товар) фильмы можно будет

---

[5] Менно тер Браак — голландский киновед, организатор семинара «Воинствующее кино».

[6] Анри Ланглуа (1914—1977) — один из основателей и первый директор Французской синематеки.

носить в кармане или получать на дом по телефонному запросу. А это — конец кино в том виде, в каком мы его знаем.

Уже сегодня в сотнях миллионов домов по всему свету круглые сутки демонстрируются одни и те же клипы MTV, являя собой полный набор компонентов, о которых мы могли только мечтать, будь то сверхрапид, невообразимые углы съемки, смешение анимации и игрового кино, документальные врезки, порнография, архивный материал, дорогостоящие впечатывания, блестящий монтаж и прочие сюрпризы — возникающие случайно, хаотично, без всякого порядка или «очевидной и оправданной художественной цели» (за исключением иллюстрации звуковой дорожки) и даже без осознания эффекта всех этих аттракционов. И так же как у самых истоков кино авторы этих работ анонимны.

С удовольствием признаюсь — мне и самому нравится смотреть кино, одевшись по-домашнему, переключаться с фильма на программу новостей, возвращаться к началу картины или прогонять ее вперед или, поглядев на одном канале крокодилов и кенгуру, немножко послушать проповедника движения «Гринпис» и вместе с ним поужасаться озоновым дырам в стратосфере, которые создала наша индустрия дезодорантов.

Приезжая в страну, где имеется достаточно много каналов, я всегда в течение нескольких дней иступленно переключаю кнопки. Каждый визит в Нью-Йорк стоит мне ночных бдений, когда я не засыпаю до полчетвертого, а то и до полпятого. Я не в силах отбросить панель дистанционного управления перед лицом этого хаотично сменяющегося набора образов. Только появление на CNN одной и той же новости в четвертый или пятый раз напоминает мне о том, сколько протекло времени.

Старые добрые кинотеатры с высокопарными названиями — «Луксор», «Урания», «Колизей», «Рекс», «Одиссея 2000» канули в прошлое.

Возвестив апокалипсис, я должен вернуться в настоящее. Кино еще не совсем мертво. И потому мы все здесь собрались.

Говоря о кино, мы имеем в виду эпизоды, увиденные когда-то и навсегда оставшиеся в нашей памяти; причем это не обязательно фрагменты из лучших фильмов.

У меня есть знакомый, который 19 раз посмотрел «Мою дорогую Клементину». Я сам видел ее Бог знает сколько раз и всегда, когда мне удается напасть на нее по телевидению — днем или ночью,— я непременно дождусь тех кадров у гостиницы, когда Генри Фонда балансирует, опершись на спинку стула и вытянув ноги на деревянную балюстраду.

Помните ли вы Джонни Вайсмюллера, одетого по-западному и наблюдающего Манхэттен с аэроплана в фильме «Тарзан в Нью-Йорке»? Или кадр с Жан-Пьером Лео перед зеркалом в «Китаянке», обматывающим голову полотенцем? Или эпизод в фильме Витторио Де Сика «Чудо в Милане», где бедный старик съедает выигранный в лотерею приз — жареного цыпленка — и показывает последнюю обглоданную косточку толпе голодных приятелей-бродяг, приветствующих его аплодисментами? Отчего мы бережно храним в глубинах памяти неповторимую походку Гари Купера, или понурые плечи Джимми Дина, или загадочное лицо Кэтрин Хепберн? В чем секрет этой памятливости, столь нежной и такой стойкой, столь личной и такой распространенной?

Слышите ли вы шепот одухотворенного пейзажа, шелест снега, мягко падающего с чистых небес на плечи мальчика в фильме Бергмана «Источник»,— через несколько секунд после того, как он стал свидетелем надругательства над девушкой? Помните ли слова, сопровождающие кадр, в котором нога Сары Майлз касается спинки кресла в «Слуге» Джозефа Лоузи? А теснины гор в «Пикнике у Висячей скалы» Питера Уира вокруг девушек, которым уже не вернуться домой? А грузовик семейства Джоудов в «Гроздьях гнева» Джона Форда или снятый Урусевским знаменитый план лица Татьяны Самойловой в автобусе, а потом ее проход в толпе и рассыпавшийся под ноги уходящих на фронт солдат кулек с печеньем («Летят журавли»)? Или из того же фильма влюбленных в парадном, шепчущих друг другу слова любви через разделяющий их лестничный пролет? А финал «Положения вещей» Вима Вендерса, снятый «спотыкающейся камерой», заставляющий вспомнить о манере Нагисы Осимы, или поведение камеры в начале фильма Шаброля «На двойной поворот», где садовник подстригает газон, а камера «пляшет» вокруг него? А как насчет Клауса Кински на плоту, облепленного обезьянками, в фильме «Агирре» Вернера Херцога? А помните Бельмондо в «Безумном Пьеро», рассказывающем, как кто-то гладит руку женщины тыльной стороной ладони, напевая: «Ты ли та, что любит меня?» А таинственные интерьеры в аргентинских фильмах Леопольдо Торре Нильсона, медленно плывущий корабль в «Красной пустыне» Антониони или Джеймс Стюарт, засыпанный письмами в последних кадрах фильма «Мистер Смит едет в Вашингтон»? Не забыли «Большие надежды» Дэвида Лина с его диккенсовскими семейными гнездами, загроможденными мебелью, Эмиля Яннингса, кружащего вокруг Марлен Дитрих в «Белокурой Венере», Джеймса Стюарта, наблюдающего за событиями в бинокль в «Окне во двор»?.. Продолжать можно бесконечно. О чем бы ни шла речь в том или ином фильме, в какой-то момент он непременно должен приблизиться к границе риска. Риска нарушить общепринятую норму. Это случается (чаще всего в скрытой форме) в каждом удавшемся фильме вне зависимости от степени его коммерческого успеха.

Позвольте мне освежить вашу память, напомнив трансфокаторный наезд в «Дурной славе» Хичкока от общего плана к сверхкрупному плану ключа, зажатого в кулаке Ингрид Бергман, или еще крупные планы с каскадным наплывом Элизабет Тейлор и Монтгомери Клифта в «Месте под солнцем» Джорджа Стивенса.

Хотелось бы вспомнить и окровавленную лошадиную голову на подушке в «Крестном отце» Копполы или таинственное зловещее появление неизвестного в белом костюме, ставящего ногу на тумбу чистильщика в самом начале «Сокровища Сьерра-Мадре».

Напомню еще и появление на крупном плане после чародейства колдуньи светящегося отравлен-

ного яблока, очень красивого и соблазнительного, в «Белоснежке и семи гномах» или сцену из бунюэлевской «Виридианы», где нищий слепец, которого ребятишки забросали камнями, поднимает голову из дорожной пыли и оказывается в одном кадре с цыпленком. Или другой захватывающий момент, у Бергмана в «Шепотах и крике», когда Ингрид Тулин осколком стекла проводит между ног и кровь выступает у нее на пальцах.

Каждый из этих примеров — реализация Большой надежды, подкрепленной дерзким расчетом.

Вспомните Джимми Дина в «К востоку от рая», когда он прячется в леднике: бруски льда — символ его оледеневшего сердца. Или порванную нитку жемчуга Хеди Ламар в «Экстазе» Махатого — откровенное сексуальное послание зрителю, сообщающее о благословенном дожде спермы ее любовника.

Эти примеры — лишь немногие из доказательств того, что образ — это действие.

Я говорю об эпизодах, которые вы хорошо помните, которые помню я как очарованный, любопытствующий зритель.

Но о чем все-таки ведем речь? О магии кино?

Мы говорим о гипнозе, о магнетизме, о нитях, связующих экран и зрителя. О том, что скрывается в информации, идущей в зал. Ведь все очевидное несет в себе нечто тайное, зашифрованное.

Если вы спросите, почему Мэрилин Джордан в «Монтенегро» трижды запускает туфлей в человека, с которым через несколько секунд соединится в объятии, хотя перед ней стояла только одна пара, или почему Камилла Сьёберг в «Манифесте» опять же кидает в Эмиля одну за другой три туфельки, я не смогу ответить ничего, кроме того, что так мне захотелось.

Кино — машина по производству фантазий и средство, способное каждого доставить туда, куда собственный опыт не позволяет ему даже помыслить попасть, средство, предоставляющее возможность оказаться лицом к лицу с собственными скрытыми или подавленными чувствами, воспоминаниями и желаниями.

Американский психиатр Гарри Салливен, объясняя состояние сознания шизофреника, прибегнул к собственным сновидениям. Точно также мы можем воспользоваться нашими снами для понимания глубинных и сокровенных посланий кинематографа.

Во сне он видел себя в каком-то подвале, приближающимся к паутине, которую плел гигантский смертоносный паук. Пытаясь избежать его жутких объятий, Салливен просыпается в холодном поту. Но продолжает видеть перед собой паука — пока до него наконец не доходит, что это лишь пуговица на его пуховом одеяле. Пока он пробуждается ото сна, «паук» наплывом переходил в пуговицу. Страх перед кошмаром не дал ему заснуть вновь, он боялся, что пуговица опять обернется пауком.

Гипнотические образы возникают в «сумеречной зоне» дремоты или пробуждения. В такие минуты мы, например, внезапно вздрагиваем в уверенности, что в комнате кто-то есть. Шизофреническое сознание отличается от нормального только тем, что оно всегда погружено в это состояние. И тогда приближающийся к столику официант «опознается» как отравитель, мертвая женщина или король.

Вот почему американский кич и Ницше не являются взаимоисключающими, напротив, Ницше прячется в американском киче,как паук Салливена в пуговице!

В раннем звуковом кино и даже во всем звуковом кино его первых сорока лет (1928—1968) либидозный подтекст прятался гораздо глубже, чем после революции в средствах массовой коммуникации, свершившейся в 1968 году.

Стратегии, использовавшиеся до тех пор лишь в европейском кино и в американском андерграунде, активно вторглись в американский кинопоток. Счастливо найденное завершение «Бонни и Клайда», где в кровавой финальной сцене использовалась техника рапида, стремительный монтаж Пекинпа в «Дикой банде» (в аналогичной сцене) или непристойность в сцене сексуальной инициации у Майка Николса в «Выпускнике» открыли шлюзы каскада новых для американского кино тем, который не иссяк и доныне. Две трети столетия американское кино было закрыто для интимно-сексуальных тем. И когда наконец кино открылось для секса, это приняло невообразимый масштаб. Не случайно так всех поразил сенсационный успех «Челюстей». Поначалу этот классический фильм ужасов воспринимался в американской киноиндустрии как обыкновенный «фильм про большую рыбу»[7]. А между тем эта гладкая скользкая фаллообразная ткань, прячущаяся в таинственных глубинах, имела привычку возникать внезапно, раскрывала свою страшную влажную зубастую пасть (vagina nentata) и хватала пловцов за чресла. Средние планы и «скользящая» камера создавали впечатление тревожащего сочетания сладкого томления и ужаса, смешанного с наслаждением. Вскоре после «Челюстей» на экраны вышел «Ад в поднебесье», изобразивший объятый пламенем небоскреб, где при виде фонтанирующей жидкости, исторгаемой из резервуара, установленного на крыше высокого узкого здания, у зрителей возникало ощущение оргазмического финала и следующего за ним расслабления. И, наконец, появляется «Инопланетянин», нечто на первый взгляд отвратительное и неприятное, пугающее и непонятное, вытягивающееся в странное существо, которое оказывается дружелюбным и милым созданием. Этот шедевр начального сексуального образования. Существо представляется отвратительным, пока не притронешься к нему и не познаешь его. Нежность обладающей силы и любовь как познание — вот о чем «Инопланетянин». Великий синтез библейской мудрости и рационализма Зигмунда Фрейда.

Популярные фильмы обнаруживают свою таинственную силу во всевозможных потаенных связях, которые они исподволь устанавливают со зрителем.

---

[7] Большая рыба — одна из мифологем американского национального сознания, восходящая к фундаментальной книге Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» (1851), породившая огромный пласт интерпретирующей критики и художественных произведений.

А теперь вернемся к дзенскому коану «одной ладони хлопок». Я слышал этот звук и видел, откуда он исходил. Это произошло, когда я был подростком, после второй мировой войны. Тогда в Югославии было полно калек. По национальным праздникам во время парадов на площадях ставили скамейки для инвалидов. Безрукие рассаживались так, чтобы рядом оказывались один с правой рукой, другой с левой. Две дюжины этих людей образовывали дюжину пар хлопающих ладоней, издающих две дюжины звуков одной хлопающей ладони.

Два случая из жизни

Фильмы, как все живое, обладают своей «аурой», а если они действительно хороши, у них есть и своя «харизма». Я имею в виду воздействие их духовно-энергетического поля.

Готовясь к съемкам «Невинности без защиты», я без всякой особой цели, просто на всякий случай, поместил в популярном еженедельнике объявление с приглашением написать мне тех, кто обладает какими-нибудь необычными умственными или психическими качествами. В ответ пришло более тысячи писем. В основном от пожирателей огня и прочих фокусников. Но одно письмо не походило на другие. Оно было отправлено из армейского гарнизона небольшого провинциального городка. Солдат писал, что он обшивал себя пуговицами прямо по коже, «с головы до пят». У меня в фильме не нашлось места для этого аттракциона, и письмо осталось без ответа. С тех пор я никогда больше не слыхал об этом человеке. Спустя 8 лет, представляя свой фильм на летнем семинаре в Нью-Йоркском университете, я упомянул об этом случае. Официально мой курс должны были слушать 45 студентов, но, как правило, на лекции приходили человек сто. И вот после этого рассказа, на следующий день, ко мне подошла студентка со словами благодарности за благодеяние, которое я совершил, сам того не ведая. Она специально приехала в Нью-Йорк, чтобы послушать меня, и собиралась пригласить с собой подружку-старшеклассницу, которая, как оказалось, лежала в больнице. Эта бедняжка почти всю свою жизнь провела, время от времени попадая в психушку. Моя студентка добилась для нее разрешения покинуть больничную палату на один вечер. И привела ее ко мне. Лекция и демонстрация фильма заставили ее пережить сильнейший катарсис. Дело в том, что у нее иногда появлялось неодолимое желание пришивать себе пуговицы на голую кожу. Она не знала, откуда появлялось это желание. Ее поведение тревожило родственников, и девушку отправляли на лечение. И вот она впервые в жизни услыхала, что где-то в мире есть еще один человек с такой склонностью. Ее особенно поразило, что ее армейский alter ego из Югославии не считал себя психическим больным, да и я не обнаружил признаков беспокойства по поводу страсти, которой он был одержим. Об этой девушке я тоже потом никогда больше не слышал.

В моем фильме не было ничего о пришивании пуговиц на голое тело. Но беседуя с вами, я думаю о человеке, присутствующем в этом зале, у которого под платьем нашиты пуговицы.

И если среди вас есть такой, я снимаю перед ним шляпу и от души поздравляю его с тем, что он непохож на других. Что он другой. Что он больше, чем жизнь!

Когда я работал над своим первым игровым фильмом «Человек не птица», для сцены в бродячем цирке мне понадобился человек, который глотает змей. Я нашел его как раз там, где мы вели съемки, он выступал перед шахтерами. Мы договорились, что обсудим его участие в съемках в среду утром. Он явился (остановился он в том же отеле, что и мы) к завтраку безупречно одетый: белая сорочка, галстук. В разгар завтрака мне вдруг пришло в голову, что своих пресмыкающихся он, должно быть, держит у себя в номере. «А что, если на них наткнется горничная?» — спросил я. «О, нет,— ответил он,— они любят тепло и целый день спят». И тут он расстегнул сорочку — и показал парочку змей, приютившихся у него под мышкой.

Я не осмеливаюсь спросить присутствующих, нет ли у кого-нибудь в кармане лягушки. Или бомбы. Нам этого никогда не узнать, и мы не собираемся этого делать. Пожалуйста, не выбрасывайте эту лягушку.

Наша страсть к кино — это страсть к жизни

Магия кино объясняется его способностью фиксировать жизнь и проникать в суть мечты или в ее душу. У жизни на экране нет прошлого и нет будущего, она вся вмещается в мгновенную дыхательную паузу между двумя двадцатичетвертыми секунды. Это молниеносный миг, когда зритель воссоединяет два статичных образа в единое целое. Набор последовательных моментальных снимков сопровождается последовательностью разрывов между ними. Объединенные единым заговором — присутствием на своеобразном спиритическом сеансе — зрители-конспираторы вызывают с экрана живых духов. «Конспирация» — дословно означает «со-дыхание». Каждый фильм буквально рождается своими зрителями. Это таинство происходит 150 000 раз за каждый просмотр!

На Земле 6 миллиардов жителей. Песчинка, затерянная в бесконечных галактиках, Земля с населяющими ее людьми-муравьишками, кажется совершенно незначительной. Но когда масштаб меняется, когда вы встречаетесь с человеком лицом к лицу, обнаруживаете, что он абсолютно уникален, отличен от других и чрезвычайно интересен. И тут уместно сравнение с самим Господом Богом. Каждое живое существо, в том числе растения и животные, творит неповторимое и неподражаемое чудо собственной уникальной жизни, чудо собственной вселенной. Кино делает зрителя либо участником, либо свидетелем чужой жизни, позволяет войти в чужую вселенную и тем самым оказывается уникальным достоянием нашего собственного опыта.

Перевод с английского
и примечания Н. Цыркун

Жаклин Сталлоне

Власть звезд

Лев (23/07—22/08)

Большинство людей знают о Льве намного больше, чем о других знаках, потому что Львам свойственно привлекать к себе всеобщее внимание. Они не просто обожают быть в центре внимания, они требуют этого. Львы, которыми управляет планета Солнце, рождены, чтобы постоянно находиться в свете рампы, излучать тепло и энергию. Это про Львов говорится в пословице: «Что видишь, то и получаешь». Львы никогда не притворяются и не играют чужую роль. Они всегда играют свою — члена королевской семьи. С Львами и Львицами никогда не случается никаких сюрпризов или неожиданностей. Лев — существо прямое, открытое, и все чувства всегда написаны на его физиономии.

Вы — истинный король джунглей, и не удивительно, что у вас королевская осанка, благородные интересы, изысканный вкус и искреннее убеждение, что вы — не такой, как все. Если такая характеристика покажется слишком самонадеянной для такого доброго человека, как вы, присмотритесь к себе, милый, повнимательнее. Ваше умение привлечь всеобщее неусыпное внимание говорит о том, что кто-кто, а вы блестяще знаете себе цену.

В каких бы условиях вы ни родились, вы уверены, что достойны хорошей жизни. Более того — в глубине души вы чувствуете себя богатым. Вас переполняет чувство благодарности за то, что вы живете активной жизнью. Уверенность в том, что вы принадлежите к высшему обществу,— это орудие, которое помогает вам двигаться вперед, а уж это Львы умеют лучше всех. У вас такой легкий характер, что все вокруг даже не чувствуют, что вы наступаете им на пятки.

Львы всех деканатов говорят громким голосом — им надо любым способом привлечь к себе внимание. Тембр голоса, внешний облик, запах, прикосновение — все идет в ход. Так что ничего удивительного в том, что особенности вашего характера известны больше остальных знаков Зодиака. Вы этого хотели, и вы это получили.

1-я декада Льва (Лев-Лев)
23/07—01/08

«Я горд, я очень горд»

Возьмите любую стереотипную характеристику Льва, помножьте ее на два, и вы получите представление о тех, кто родился в 1-ю декаду Льва — чистый концентрат очарования, энергии, достоинства, гордости, горячности и эгоизма. В собственных глазах и, возможно, в глазах ваших друзей, близких и коллег вы уже «звезда». Все стараются угодить вам, ловят каждое ваше слово, идут на безумства, только чтобы снискать ваше расположение.

Как же вам это удается? В чем секрет Львов-Львов, позволяющий им преследовать любую убегающую цель так, словно вы совершаете приятную прогулку по гладкой мостовой идущей под гору улицы? Что же это за особый метод, при помощи которого вы без особого труда взваливаете другим на плечи свою ношу?

Возможно, вы не контролируете свои поступки, поскольку их мотивы не ярко выражены. Вы просто запугиваете людей. Вы ведете себя как божество, знакомство с которым должно осчастливить окружающих, припадающих к вашим ногам. Про себя они могут думать: «Ну и мошенник», но у них не хватает смелости сказать это вам в глаза. Помните сказку «Новое платье короля»? На короля так подействовала лесть портного, что он поверил: новое платье из прозрачного воздуха очень ему идет. Когда он шествовал по улицам, ни у кого из подданных не хватило духа выразить протест против того, что король появился голым. И только неискушенный малыш крикнул: «А король-то — голый!»

Я не впервые использую образ голого монарха, чтобы проиллюстрировать образ мышления Львов-Львов. Вам полезно знать, что, не ровен час, где-нибудь, когда-нибудь, кто-нибудь объяснит вам, что на снимке вы выглядите простым смертным.

Мы можем злословить о вас сколько нам заблагорассудится, но, по правде говоря, если вы оставите все ваши экстравертные излишества, нам будет очень грустно. Вы знаете лучше других, что быть королем или королевой нелегко. Но должен же кто-то это делать. И вы, Львы-Львы, предназначены для этой участи.

Вот так, планомерно и целеустремленно вы добиваетесь положения, власти и влияния, часто почти совращая других на то, чтобы они нажимали за вас на все нужные рычаги.

Вы достаточно умны, чтобы понимать: карабкаясь к успеху, необходимо пройти все ступени лестницы, но у вас нет желания заниматься пустяками — всегда сыщутся простаки, которые придут вам на помощь.

Я изучаю этот знак очень давно. Мой сын Фрэнк Сталлоне родился 30 июля, и он с головы

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 1—7.

до пят Лев-Лев. Уже младенцем ничто не доставляло ему такого счастья, как сцена, на которой он мог быть в центре внимания. С тех пор ничего не изменилось. Читает ли он вслух собственные сочинения, исполняет роль или музицирует, он только тогда в своей тарелке, когда вокруг него собирается толпа.

Фрэнк пребывает в хорошем настроении двадцать четыре часа в сутки. Что касается его интимной жизни (я не стану утверждать, что он целиком выкладывается передо мной), он, как и большинство Львов-Львов, питает слабость к родословной своих избранниц. Он хочет, чтобы у них была королевская кровь. Ему все равно, итальянка она или полька, главное — благородное происхождение. Как бы обворожительна ни была его возлюбленная, он обязательно докопается до гнильцы в пятом поколении ее предков. В этом весь Лев-Лев первого деканата.

Самое трогательное во Фрэнке — это его щедрость. Но мне все время приходится подавлять смех при виде его экстравагантных подарков. Представляете, он однажды приехал со съемок из Африки и привез доброй старой мамуле в знак привязанности и любви три львиных клыка, каждый стоимостью в несколько тысяч долларов. Сильвестр заметил тогда, что он мог бы с большей пользой потратить деньги, купив мне новый холодильник (типичное замечание Рака). Я призналась им обоим, что на самом деле моей мечтой был новый велосипед (что типично для увлекающегося спортом Стрельца, которым я являюсь). Конечно, у меня вертелась на языке фраза: «На-черта мне сдались эти дурацкие львиные клыки!» Но не могла же я испортить ему праздник, как дождь может испортить парад. Он так гордился этими дурацкими клыками!

«Звезды» декады Лев-Лев
30 июля: Питер Богданович
1 августа: Джанкарло Джаннини

Арнольд Шварценеггер (30/07)

Вернемся еще раз к сказке «Новое платье короля». Не мешало бы Арнольду ее перечитать. С моей точки зрения, он — король, которого испортили лестью: раздули, разрекламировали донельзя, взрастив его самолюбование до небывалых размеров.

Я не умаляю качество его фильмов. Они, безусловно, имеют успех у публики, формулу которого он знает. Но догадайтесь, кто эту формулу выдумал. Вы угадали. Успех Арнольда был обеспечен идеями, которые он позаимствовал у Сильвестра Сталлоне. Но есть огромная разница между антигероев типа Терминатора и истинным героем — таким, как Рокки. Даже если вам не нравятся воинственные фильмы, вы не можете не признать, что каждый такой фильм несет зрителям послание.

Есть огромная разница между «звездой», которая влюбляется в свою славу, и «звездой», которая использует свою власть, чтобы совершенствовать себя и изменить мир к лучшему. Это и есть власть «звезд», которую я пропагандирую, но пока герр Шварценеггер попадает только в первую категорию.

Но вы знаете, что я никогда не теряю веру в то, что человек может возвыситься над своими недостатками. Нельзя игнорировать ангела-хранителя Арнольда — его красивую, талантливую, умную и добрую жену Марию Шрайвер. Я снимаю шляпу перед ним за то, что он завоевал ее сердце. Даже если не знать о ее королевской родословной, невооруженным глазом видно, что она женщина высшего класса. Будем надеяться, что она будет терпеливо относиться к своему мужу. Расположение планет для Львов-Львов в ближайшем будущем принесет им испытания, и это может послужить прекрасной возможностью для Арнольда проверить свои силы. Посмотрим, выйдет ли он из испытаний с львиной гордостью или же будет выкинут из логова Льва.

3-я декада Льва (Лев-Овен)
13/08—22/08

Люди, родившиеся в этот деканат, больше Овны, чем Львы. Лев-Овен не только хочет быть королем, он должен быть уверен, что вы знаете, что он хозяин.

Если вам выпало счастье и одновременно несчастье родиться Львом-Овном, вы наверняка знаете, что я имею в виду, говоря, что вы всегда добиваетесь того, чего хотите. Вы — требовательны, бесстрашны, настойчивы, вы превращаетесь в Дьявола, когда дело касается достижения цели. Вас не сбить с избранного вами пути. И какая бы безумная идея у вас ни родилась, при вашей способности все тщательно планировать вы воплотите ее в реальность. Вы — сама активность.

Вы не сидите сложа руки, мечтая о том, чего бы захотеть. Вы строите замки из песка, которые в результате приносят вам деньги и признание.

В отличие от Львов двух других деканатов, вам не нужно внимания ради внимания. Что вам нужно — так это внимание к хорошо выполненной работе. Если кто-то из ваших знакомых забудет прокомментировать, с каким вкусом вы изменили убранство своей квартиры, в гости его уже никогда больше не пригласят. На работе вам нет никакого дела, довольно ли вами ваше начальство. Вы требуете прибавки к жалованию время от времени, угрожая уходом с работы. Хвалить вас каждый день — все равно что плевать по ветру.

При всей вашей эмоциональной броне у вас есть одно слабое место. Ваша любовная жизнь может вытянуть из вас всю энергию до последней унции, если вы только дадите ей волю.

Вы так заняты, одерживая победы во всех сферах жизни, но в одном раз за разом вы терпите неудачу — вы не можете достичь гармонии, любви и стабильности в отношениях с другим человеком.

«Звезды» декады Лев-Овен
16 августа — Тимоти Хаттон
17 августа — Мэй Уэст, Роберт Де Ниро
18 августа — Шелли Уинтерс, Роберт Редфорд

Мадонна (16/08)

Трудно подыскать лучший пример, чем эта молодая женщина, которая направила в нужное русло энергию своего деканата. Секрет ее успеха не в явной естественной любви к вниманию окружающих. И даже не в том, что в ее природном таланте есть загадка. У нас все в порядке с сексуальностью, но если бы она только прыгала на сцене в полуголом виде, она продолжала бы до сих пор позировать для низкопробных фотографий, которые горами лежат в сомнительных магазинах.

Мисс Чиччоне отличает от многих феноменальный ум и сообразительность в шоу-бизнесе. Планеты ее деканата — Солнце, контролирующее актерское мастерство, и Марс, регулирующий постоянство внутренних импульсов. Я как-то уже говорила, что Львы-Овны всегда получают то, что хотят. Вот эта девчонка и решила, что непременно хочет стать суперзвездой и, не имея ни одного шанса на успех, стала преследовать свою мечту с упорством, достойным целой армии. Там, где многие Львы доверили бы свою карьеру сторонним специалистам, Мадонна никогда не выпустит вожжи из своих рук — так было на всех стадиях ее восхождения к славе.

Я вынуждена похвалить ее профессиональные достижения, потому что они могут послужить примером всем молодым женщинам, где бы они ни жили, и научить их бесстрашно идти к цели. Несмотря на позитивные результаты феминистского движения, мы все еще живем в мужском мире. Мужчины контролируют и кино, и музыкальный бизнес, если не всю индустрию средств массовой информации. Так что женщина, которая вступает в сферу, где доминируют мужчины, и ухитряется одерживать победы одну за другой, не может не вызвать восхищения.

В конце концов требуется мужество, чтобы открыто заявить: «Я материалистка, которая живет в материальном мире»[1].

Я не хочу, чтобы у вас сложилось впечатление, что все Львы-Овны должны сбросить с себя одежду и публично выставить напоказ свою сексуальность, чтобы добиться чего-то в своей жизни. Лично мне кажутся более привлекательными чувственные позы Мэй Уэст, чем вульгарное кривляние Мадонны. Я также не хочу, чтобы у вас сложилось впечатление, что Мадонна вне критики в других областях. Меня обожгло, когда она сказала о себе: «Я подобна девственнице»[2]. Она всех нас за дураков считает, что ли?

Серьезной опасностью для всех Львов-Овнов является то, что как только они с гигантским трудом достигают цели (что обычно и происходит), они напяливают лавровые венки и присаживаются отдохнуть. Вот тут-то и начинается крутой спад, и, не осознавая, что винить надо только самих себя, они летят вверх тормашками с трона Льва. Мадонне надо быть настороже и не принимать любовь публики как само собой разумеющуюся. Движение планет потребует от нее роста и разнообразия. Возможно, она перестанет быть столь вызывающе эгоистичной по отношению к поклонникам. Иначе лет через десять мы спросим с удивлением друг друга: «Мадонна? А кто это?»

Перевод с английского Раисы Фоминой

Продолжение следует

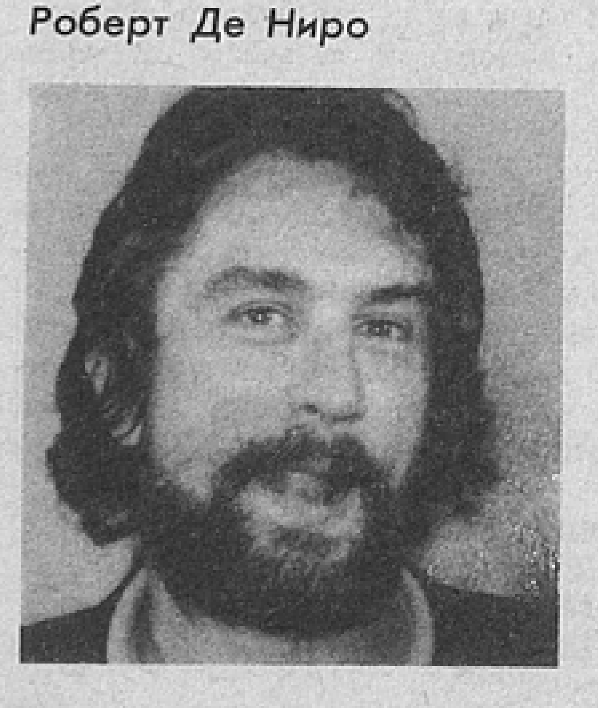
---

[1] Имеется в виду популярная песня Мадонны «Material Girl» («Материалистка»).— *Прим. пер.*

[2] Песня Мадонны «Like a Virgin».— *Прим. пер.*

Мадонна

Роберт Де Ниро



Питер Богданович

Роберт Редфорд

ВИМ ВЕНДЕРС, РЕЖИССЕР (ГЕРМАНИЯ)

Родился 14 августа 1945 года в Дюссельдорфе. Изучал медицину и философию. В 1967—1970 годы учился в Высшей киношколе в Мюнхене. Был кинокритиком в «Зюддойче цайтунг» и «Фильмкритик». В 1975 году основал фирму «Вим Вендерс фильмпродукцион». *1967:* к/м 16 мм ф. «Подмостки» («Schauplätze»); к/м 16 мм ф. «Фильм-развязка» («Klappenfilm»); к/м 16 мм ф. «Тот же самый игрок стреляет вновь и вновь» («Same Player Shoots Again»). *1968*: к/м 16 мм ф. «Виктор I» («Victor I»); ср/м 16 мм ф. «Серебряный город» («Silver City»). *1969:* ср/м «Алабама, 2000 световых лет» («Alabama 2000 Light Years»); к/м 16 мм ф. «Три американских диска» («3 Amerikanische LP'S»); к/м 16 мм ф. «Полицейский фильм» («Polizeifilm»). *1970:* п/м 16 мм ф. «Лето в городе» («Summer in the City»). *1971*: «Страх вратаря перед пенальти» («Die Angst der Tormanns beim Eltmeter»), с ТВ Австрии и ФРГ, и соав. сц. *1972*: «Алая буква» («Der scharlachrote Buchstabe»), с Испанией и ТВ ФРГ, и соав. сц. *1973:* «Алиса в городах» («Alice in den Städten»), с ТВ ФРГ, и соав. сц. *1974:* ср/м 16 мм ТВ ф. «Из семейства крокодилов» («Aus der Familie der Panzerechsen»); к/м 16 мм ТВ ф. «Остров» («Die Insel»); «Ложное движение» («Falsche Bewegung»), с ТВ ФРГ; Федеральная премия-75 за режиссуру. *1975:* «С течением времени» («Im Lauf der Zeit»), с ТВ ФРГ, и ав. сц., сопродюсер; премия ФИПРЕССИ на Мкф. в Канне-76, гл. приз на Мкф. в Чикаго-77. *1977:* «Американский друг» («Der amerikanische Freund»), Западный Берлин — ФРГ — ТВ ФРГ — Франция, и ав. сц., сопродюсер; Федеральная премия за фильм и режиссуру. *1979—82*: «Хэмм т» («Hammett»), в США. *1980:* «Молния над водой» («Фильм Ника») — «Lightning over Water» («Nick's Film»), Западный Берлин — ФРГ — Швеция, ав. сц. и реж. совместно с Н. Реем, сопродюсер, *1982:* «Состояние дел» («Der Stand der Dinge»), Западный Берлин — ФРГ — Франция — Великобритания — Нидерланды — Испания, и соавт. сц., сопродюсер; гл. премия и приз ФИПРЕССИ на Мкф. в Венеции, Федеральная премия-83; к/м ТВ ф. «Обратный ракурс: Нью-Йорк Сити, март 82» («Когда я просыпаюсь») — «Reverse Angle: NYC, March 82» («Quand je m'eveille»), с Францией; ср/м ТВ ф. «Комната 666 («Chambre 666»), с Францией. *1984*. **«Париж, Техас»** («Paris, Texas»), Западный Берлин — ФРГ — ТВ ФРГ — Франция — Великобритания; гл. премия и приз ФИПРЕССИ на Мкф, в Канне, *1985*: п/м 16 мм ф. «Токио-Га» («Tokyo-Ga»), с США, и ав. сц., сопродюсер, сомонтажер. *1987*: **«Небо над Берлином» («Крылья желания»)**, «Himmel über Berlin» («Les ailes du désir»), Западный Берлин — ФРГ — Франция, и ав. сц. при участии П. Хандке, сопродюсер; премия Мкф. в Канне; приз «Феликс»-88. *1989:* п/м док. ф. «Заметки в блокноте об одеждах и городах» («Carnet de notes sur vêtements et villes»), с Францией, и сопродюсер. *1991:* «До самого края света» («Bis ans Ende der Welt»), с Францией и Австралией, и соав. сц., сопродюсер.

СЬЮЗЕН СЭРЕНДОН, АКТРИСА (США)

Родилась 4 октября 1946 года в Нью-Йорке. Настоящая фамилия — Томалинг. Была замужем за актером Крисом Сэрендоном в 1967—1974 годы. Окончила католический университет в Вашингтоне в 1968 году. Играла в театре, с 1970 года — в кино.

1970: «Джо» («Joe»), реж. Дж. Эвилдсен. *1971:* «Колбаса» («Mortadella»), в Италии, реж. М. Моничелли. *1972:* «Уход» («Walk Away»). *1973:* ТВ ф. «Призрак Розалинд» («The Haunting of Rosalind»), ТВ ф. «Дьявольские убийства» («The Satan Murders»); «Любимая Молли» («Lovin' Molly»), реж. С. Люмет. *1974:* «Великий Уолдо Пеппер» («The Great Waldo Peper»), реж. Дж. Р. Хилл; «Первая полоса» («The Front Page»), реж. Б. Уайлдер; ТВ ф. «Ф. Скотт Фицджеральд и «Последняя красавица» («F. Scott Fitzgerald and the Last of the Belles»). *1975:* «Киносеанс Рокки Хоррора» («The Rocky Horror Picture Show»), в Великобритании. *1976:* «Последний ковбой» («Большой затор») — «The Last of the Cowboys» («The Great Smokey Roadblock») и сопродюсер; «Стрекоза» («Любовь на одно лето») — «Dragonfly» («One Summer Love»). *1977*: «Прелестный ребенок» («Pretty Baby»), реж. Л. Маль; «Другая сторона полуночи» («The Other Side of Midnight»); «Клетчатый флаг на финише или катастрофа» («Checkered Flag or Crash»). *1978:* «Король цыган» («King of the Gypsies»). *1979:* «Спиртное не крепче, чем рай» («Something Short of Paradise»). *1980:* «Любящие пары» («Loving Couples»); **«Атлантик-сити, США»** («Atlantic City, USA»), Франция — Канада, реж. Л. Маль. *1981:* ТВ ф. «Кто я на этот раз?» («Who's Am I This Time?»), реж. Дж. Демми. *1982:* «Буря» («Tempest»), реж. П. Мазурский. *1983:* «Голод» («Hunger»), реж. Т. Скотт; ТВ ф. «Красавица и чудовище» («Beaty and the Beast»), реж. Р. Вадим. *1984:* «По-приятельски» («The Buddy System»); ТВ сериал «От Рождества Христова («Anno Domini»). *1985:* «Компрометирующие позиции» («Compromising Positions»); ТВ ф. «Муссолини и я» («Mussolini and I»), Италия — США, *1986:* ТВ ф. «Отвага женщин» («Women of Valor»). *1987:* «Ведьмы из

Иствика» («The Witches of Eastwick»), реж. Дж. Миллер. *1988:* «Дарэмский бык» («Bull Durham»); «Танец возлюбленных» («Sweet Hearts Dance»); «Январский мужчина» («January Man»); «Сухой белый сезон» («A Dry White Season»). *1990:* «Белый дворец» («White Palace»). *1991:* «Тельма и Луиза» («Thelma and Louise»), реж. Р. Скотт. *1992:* «Чутко спящий» («Light Sleeper») реж. П. Шредер.

КЛОД ЗИДИ, режиссер (Франция)

Родился 25 июня 1934 года в Париже. Окончил лицей Кондорсе. В 1953—1955 годы учился в Высшей технической школе фотографии и кино. Служил в армии. С 1958 года был ассистентом оператора, а с 1969 года — оператор. В 1971 году дебютировал в режиссуре. *1971:* **«Новобранцы сходят с ума»** («Las bidasses en folie»). *1972:* **«Сумасшедшие на стадионе»** («Le fou du stade»). *1973:* «Большой базар» («Le grand bazar»). *1974:* **«Горчица бьет в нос»** (в СССР — **«Он начинает сердиться»**, «La moutarde me monte au nez!») и соав. сц.; **«Новобранцы идут на войну»** («Les bidasses s'en vont en guerre»), и ав. сц. *1975:* **«Не упускай из виду»** («La course à l'échalote»). *1976:* «Крылышко или ножка» («L' aile ou la cuisse»), и соав. сц. *1977:* **«Чудовище»** («L'animal»), и соав. сц. *1978:* «Раздоры» («La zizanie»), и соав. сц. 1979: «Глупый, но дисциплинированный» («Bête, mais discipline»), и соав. сц.; «Недоумки» («Les sous-doués»), и соав. сц. *1980:* **«Инспектор-разиня»** («Inspecteur la bavure»), и соавт. сц. *1981:* «Недоумки на каникулах» («Les sous-doués en vacances»), и соав. сц. *1982:* **«Банзай»** («Banzaï»), и соав. сц. *1984:* **«Продажные»** (в СССР — «Откройте, полиция!», «Les ripoux»), и соав. сцен; премия «Сезар» за фильм и режиссуру. *1985:* **«Короли шутки»** («Les rois du gag»), и соав. сц. *1986:* **«Ассоциация злоумышленников»** («Association de malfaiteurs»), и соав. сц. *1988:* «Двое» («Deux»), и соав. сц. *1990:* **«Продажные против продажных»** (в России — «Кто кого», «Ripoux contre ripoux»), и соав. сц.

ЧЖАН ИМОУ, режиссер, оператор, актер (КНР)

Родился в 1950 году в Сиане. В годы «культурной революции» был на принудительных работах в деревне, работал на текстильной фабрике. В 1978—1982 годы учился на операторском факультете киношколы в Пекине. Был оператором ряда фильмов, в том числе лент «Желтая земля» и «Большой военный парад» Чэнь Кайге. Снимался как актер, получил премию на Мкф. в Токио за роль в картине «Старый колодец» У. Тяньмина. В 1987 году дебютировал в режиссуре.

1987: **«Красный гаолян»** («Hong gaoliang»), гл. премия на Мкф. в Западном Берлине-88. *1988:* «Операция «Пантера» («Daihao meizhoubao»). *1989:* «Ю-Ду» («Ju Dou»). *1991:* «Зажги красный фонарь» («Dahong denglong gaogao»), премия на Мкф. в Венеции.

ФАРИД МАРРИ АБРАХАМ, актер (США)

Родился 24 октября 1939 года в Питтсбурге, штат Пенсильвания. Учился в Техасском университете. Был актером в театре, с 1968 года выступал на Бродвее. Дебютировал в кино в 1971 году. Получил известность в середине 80-х годов.

1971: «Они могли быть гигантами» («They Might Be Giants»), реж. Э. Харви. *1973:* «Серпико» («Serpico»), реж. С. Люмет. *1974:* «Заключенный со второй авеню» («Prisoner of Second Avenue»). *1975:* «Солнечные ребята» («The Sunshine Boys»), реж. Х. Росс. *1976:* «Вся президентская рать» («All the President's Men»), реж. Э. Дж. Пакула; «Ритц» («The Ritz»), реж. Р. Лестер. *1977:* ТВ ф. «Секс и замужняя женщина» («Sex and the Married Woman»). *1978:* «Затруднительное положение» («The Big Fix»); «Безумец» («Madman»), в Израиле. *1982:* ТВ сериал «Марко Поло» («Marco Polo»), в Италии, реж. Дж. Монтальдо. *1983:* «Лицо со шрамом» («Scarface»), реж. Б. Де Пальма. *1984:* **«Амадей»** («Amadeus»), реж. М. Форман; премия «Оскар» за роль, *1986:* **«Имя розы»** («The Name of the Rose»), ФРГ — Франция — Италия, реж. Ж. Ж. Анно; «Фаворит» («The Favourite»). *1988:* «Руссикум» — Дни Дьявола» («Russicum — I giorni del diavolo»), реж. П. Скуитьери, в Италии; ТВ ф. «Обрученный» («The Betrothed»), в Италии; «Вихревой поток» («Slipstream»). *1989:* «Невиновный» («An Innocent Man»), реж. П. Йейтс. *1990:* «Вдовий глаз» («The Eye of the Widow»); «Костер амбиций» («The Bonfire of the Vanities»), реж. Б. Де Пальма; «Битва трех королей», Италия — СССР — Марокко, реж. С. Бен Барка; «Деньги» («Money»), Канада — Франция. *1991:* «Как мечом» («Bv the Sword»); «Бандиты» («Mobsters»).

С. Кудрявцев

«Алев, Алев», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 45 мин. «Эрлер-фильм» (Турция).
Автор сценария Эрдоган Тюнаш. Режиссер Халит Рефик. Оператор Четин Гюртоп. Художник Мюмин Шерифоглу. Композитор Иззет Оз.
Роли исполняют: Тарык Акан, Гюльшен Бибкоглу, Гюнейт Аркын, Чигдем Тунч, Шемси Инхая.

«Бегущая мишень», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 22 мин.
«Казахфильм». 1991.
Авторы сценария О. Манджиев, Т. Теменов. Режиссер Т. Теменов. Операторы Б. Бахтыбеков, А. Петрига. Художники У. Шманов, М. Иманбергенов, Р. Абдрашев. Композитор Т. Мухамеджанов. Звукооператор Ж. Мухамедханов.
Роли исполняют: Н. Мордюкова, К. Ахатов, А. Чокубаев, Ж. Чайкина, Р. Сейтметов, Г. Дусматова, К. Жексенбаева, К. Джакибаев, М. Кисыков, Ш. Альходжаев, Е. Оспанкулов, О. Галымжанов и другие.

«Большая денежная кража», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
Шанхайская киностудия (КНР).
Автор сценария Цзэн Чжаочун. Режиссер Чжуан Хуншэн. Оператор Шэнь Мяожун. Художник Ван Синчан. Композитор Люй Цимин.
Роли исполняют: У Ган, Чжэн Шуан, Чжу Лэй, Хуан Далян, Юй Фэй и другие.

«Veniks. Половые щетки» (по мотивам фарса К. Манье), 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 18 мин.
Ассоциация «Новое время». 1991.
Автор сценария и режиссер И. Василев. Оператор Г. Козельков. Композитор А. Бальчев. Звукооператоры Р. Атамалибеков, С. Абельдяев, Н. Кузнецов.
Роли исполняют: Е. Редько, О. Жулина, А. Лазарев, С. Немоляева, Е. Дурова, В. Григорьева, Г. Милляр, Л. Вележева.

«Вера Анги» (по повести Эндре Веси), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин.
«Объектив» (Венгрия). 1978.
Автор сценария и режиссер Пал Габор. Оператор Лайош Колтаи. Художник Андраш Дёрки. Композитор Дьёрдь Шельмеци.
Роли исполняют: Вероника Папп, Эржи Пастор, Тамаш Дунаи, Ева Сабо, Ласло Халас, Ласло Хорват и другие.

«Влюбленный манекен», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
Экспериментальное творческо-производственное объединение «Актер кино» Госкино СССР. 1991.
Автор сценария А. Шайкевич. Режиссер В. Макаров. Оператор С. Журбицкий. Художник В. Иванов. Композитор В. Чайка. Звукооператор В. Курочкин.
Роли исполняют: К. Пахомов, А. Тихонова, Б. Щербаков, М. Светин, И. Олейников, С. Немоляева, Л. Хитяева, Ю. Саранцев, Т. Шелига, С. Стрелков, С. Силкин, В. Жмуров.

«Возвращение мушкетеров» (по роману А. Дюма «Двадцать лет спустя»), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
«Тимоти Берилл продакшнз» (Великобритания) — «Фильдебро Сине 5» (Франция) — «Иберо-американа фильм» (Испания). 1989.
Автор сценария Джордж Макдональд Фрейзер. Режиссер Ричард Лестер. Оператор Бернар Лютик. Художник Гил Паррондо. Композитор Жан-Клод Петит.
Роли исполняют: Майкл Йорк, Оливер Рид, Фрэнк Финлей, Ричард Чемберлен, Рой Киннер, Кристофер Ли, Томас Хауэл, Ким Кэтролл, Джеральдина Чаплин, Филипп Нуаре, Эусебио Ласаро, Алан Говард, Дэвид Биркин, Билл Патерсон.

«Выкидыш», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.
Киноцентр и ТО «Алан» г. Набережные Челны при участии Одесской киностудии. 1991.
Автор сценария и режиссер Ю. Манусов. Оператор С. Колбинцев. Художник Л. Грудев. Композиторы В. Голубец, Г. Черкасов. Звукооператор А. Ханукòв.
Роли исполняют: Н. Пархоменко, Л. Лямичева, М. Казакова, Р. Вагизов, Н. Мищенко, И. Чернецов, Е. Габдрахманова.

«Газелхан», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 40 мин.
Кинокомпания «Ама-фильм», совместное советско-германское предприятие «Баку-Инвест». 1991.
Автор сценария и режиссер Ш. Алекперов. Оператор Р. Алиев. Художники Р. Насиров, Э. Рзакулиев. Композиторы Р. Миришли, Н. Миришли. Звукооператор Н. Нуриева.
Роли исполняют: Л. Керимов, М. Агаев, Г. Омарова, Н. Новрузова, К. Худавердиев, Я. Нуриев, Р. Меликов, Л. Мустафаева, Д. Кязимов, Ф. Султанов, М. Керимов, М. Маниев, Н. Садыхзаде, К. Магеррамов, Г. Гусейнов и другие.

«Гениальная идея», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
«Фора-фильм», 1991.
Автор сценария М. Коломенский. Режиссеры А. Разумовский, С. Усков. Операторы П. Лебешев, Е. Корженков. Художник С. Иванов. Композитор И. Шварц.
Роли исполняют: М. Зубарева, В. Мищенко, И. Хаиндрава, Б. Цуладзе, В. Борцов, В. Ильин, Т. Васильева, Л. Ульфсак, С. Газаров и другие.

«Гений», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 34 мин.
«Ладога». 1991.
Автор сценария И. Агеев. Режиссер В. Сергеев. Оператор С. Сидоров. Художник Е. Гуков. Композитор Э. Артемьев.
Роли исполняют: А. Абдулов, Л. Белогурова, Ю. Кузнецов, И. Смоктуновский, С. Проханов, В. Талызина, А. Кузнецов, Л. Вигдоров и другие.

«Гибель Отрара», 17 ч. Продолжительность фильма 2 часа 55 мин.
«Казахфильм». 1990.
Авторы сценария С. Кармалита, А. Герман. Режиссер А. Амиркулов. Оператор С. Койчуманов при участии А. Сулеева. Художники У. Шманов, А. Ророкин. Композитор К. Шильдебаев. Звукооператор О. Вагина.
Роли исполняют: Д. Кыдыралиев, Т. Джаманкулов, Б. Бейшеналиев, А. Махсудов, З. Зехов, К. Джакибаев и другие.

«Глас вопиющий», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 16 мин.
«Арменфильм». 1991.
Автор сценария А. Айвазян. Режиссер В. Чалдранян. Операторы В. Петросян, А. Мелкумян. Художники Е. Саркисян, А. Асатрян, В. Чалдранян, Г. Мартиросян, Р. Оганесян, Л. Аветисян. Композиторы Ю. Арутюнян, Д. Атовмян. Звукооператор Э. Ванунц.
Роли исполняют: В. Чалдранян, М. Погосян, М. Гукасян, К. Джанибекян, В. Мсрян, Р. Котанджян, Л. Нерсесян, Р. Гевондян, В. Петросян и другие.

«Господня рыба» (по мотивам рассказов А. И. Куприна), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
«Одиссей», Одесская киностудия. 1991.
Автор сценария и режиссер В. Колегаев. Оператор С. Лылов. Художник А. Бокатов. Композитор И. Кантюков. Звукооператор А. Подлесная.
Роли исполняют: М. Василиади, Н. Корчагина, Е. Герчаков, В. Пименов, А. Хостикоев,

В. Пильников, С. Лосев и другие.

«Графиня», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 22 мин. ОХК «Логос». 1991.

Авторы сценария Л. Демина, В. Демин. Режиссер Д. Шинкаренко. Оператор Э. Караваев. Художник А. Толкачев. Композитор С. Белимов. Звукооператор М. Надиева.

Роли исполняют: Л. Чурсина, Е. Сидихин, В. Аникин, А. Захарова, О. Аросева, Н. Агапова, И. Азер, В. Ивашов, Маша Солодовникова, О. Илюхин, Л. Бутенин, В. Леонов.

«Да здравствует любовь!», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.

«Око» (Польша). 1991.

Автор сценария Михаил Арабудзкий. Режиссер Рышард Бэр. Оператор Пшемыслав Сквирчиньский. Композитор Ян Пташин-Врублевский.

Роли исполняют: Марек Пробош, Катажина Вальтер-Сакович, Ежи Бончак и другие.

«Дезертиры» (по мотивам повести Казимежа Сейды), 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 40 мин.

«Зодиак» (Польша) — «Гунния» (Венгрия). 1985.

Авторы сценария Януш Маевский, Павел Гайны. Режиссер Януш Маевский. Оператор Витольд Адамек. Художники Анджей Халиньский, Габор Дора. Композитор Дьердь Шельмеци.

Роли исполняют: Марек Кондрат, Золтан Безереди, Виктор Зборовский, Яцек Сас-Угриновский, Роберт Колтаи, Анна Горностай, Калина Ендрусик и другие.

«Дом свиданий», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин. Киностудия «Телефильм» киноконцерна «Мосфильм» при участии студии «Д» московской ассоциации писателей-криминалистов. 1991.

Авторы сценария Э. Хруцкий, А. Степанов. Режиссер В. Дербенев. Оператор Б. Брожовский. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор В. Алексеева.

Роли исполняют: Б. Щербаков, М. Жигалов, Е. Хмельницкая, И. Кокрятская, Л. Полякова, Е. Кмит, Г. Амбакумян, А. Филяс, М. Бурлаков, Е. Коломеец, А. Ливанов, Ю. Волков.

«Дорога в Парадиз», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.

Одесская киностудия, 1991.

Автор сценария и режиссер Ю. Белянский. Оператор А. Вотинов. Художник В. Прохоров. Композитор А. Заливалов. Звукооператор И. Гольдман.

Роли исполняют: И. Маслов, Л. Дуров, А. Заливалов, В. Осипов, Е. Дурова, А. Люшина, О. Ефремов, Л. Полякова и другие.

«Железной рукой», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин.

«Око» (Польша). 1989.

Автор сценария Збигнев Сафьян. Режиссер Рышард Бэр. Оператор Ежи Ставицкий. Композитор Ян Канти Павлушкевич.

Роли исполняют: Ежи Крышак, Кшиштоф Ясиньский, Марчин Троньский, Ежи Тралек и другие.

«Жертва для императора» (по мотивам рассказа А. Куприна «Штабс-капитан Рыбников»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.

Киностудия первого и экспериментального фильма, студия «Такт», киноассоциация «Ленфильм», 1991.

Автор сценария В. Москаленко. Режиссер Р. Орынбасарова. Оператор С. Юриздицкий. Художник С. Коковкин. Композитор А. Сигле. Звукооператор К. Зарин.

Роли исполняют: А. Спорыхин, С. Кушаков, А. Гуськов, Дао Дэ, С. Свирко, М. Щетинин, А. Сулейменов, А. Афанасьева, Е. Ерохин, Е. Меркурьев, А. Ковалев, Ж. Сухопольская и другие.

«Загнанные», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин. «Арменфильм», 1991.

Автор сценария Э. Паязат при участии К. Зурабовой, В. Сухачевского. Режиссер С. Исраелян. Оператор Р. Ватинян. Художник Р. Бабаян. Композитор М. Исраелян. Звукооператор И. Ордуханян.

Роли исполняют: Л. Кукулян, Г. Балян, И. Кашинцев, Т. Нерсесян, К. Кочарян, М. Габриелян, Г. Арутюнян, Г. Игитян, В. Зангиева, А. Арутюнян, А. Унанян, Р. Мансурян, Л. Саркисов, Г. Габриелян, А. Еремян.

«Замок Шаолинь», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.

«Чун Юн Филм Продакшн» (Гонконг). 1982.

Авторы сценария Ши Хоу, Лу Шау Чан. Режиссер Чан Син Ен. Операторы Чау Пак Лин, Лау Хун Лам. Художник Вонг Хок Сун.

Роли исполняют: Ли Линь Джей, Ю Хай, Дин Нань, Хуан Кван Чуань, Ю Чен Вей и другие.

«Звезда», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 16 мин. «Дабл Би Филмз» (Индия).

Авторы сценария Бидду и Тарик Юнус. Режиссер Винод Панде. Оператор Надим Кхан. Художник Судхенду Рой. Композитор Бидду.

Роли исполняют: Кумар Гаурав, Рати Агнихотри, Радж Киран, Раджа, Саид Джаффри, А. К. Хангал, Дина Патхак.

«И возвращается ветер...» (мемуары), 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 15 мин. Фонд развития кинематографии Госкино СССР, киностудия «Зодиак» (СССР) — «Беняев Констракшн Компани» (США). 1991.

Автор сценария и режиссер М. Калик. Операторы Е. Потиевский, В. Супрун. Художник А. Петров. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Д. Боголепов.

Роли исполняют: А. Балтер, Б. Брондуков, В. Валов, Э. Виторган, С. Говорухин, О. Гущин, С. Десницкий, О. Ефремов, Виталик Кайзер, Е. Казаринова, И. Ликсо, А. Ливанов, Г. Матвеев, В. Мищенко, Г. Петрова, Н. Позднякова, Саша Рогатин, А. Рудаков, Г. Руссу, А. Феклистов, Г. Черняховский, Б. Чунаев, Е. Шанина.

«Исчадье ада» (по мотивам повести Б. Савинкова «Конь бледный»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.

ТХО «Скифы» Свердловского отделения Кинофонда СССР. 1991.

Авторы сценария Л. Толстой, И. Толстой. Режиссер В. Панин. Операторы М. Коропцов, В. Эпштейн. Художник П. Киселев. Композитор Е. Дога. Звукооператор О. Ильина.

Роли исполняют: Г. Тараторкин, К. Лавров, В. Самойлов, А. Самохина, Е. Андреева, В. Конкин, А. Леньков, А. Пашутин, Е. Костина, В. Басов, А. Рыжков, Ф. Киркоров.

«Караван смерти», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час. 19 мин.

Киновидеокомпания «Ментор Синема». 1991.

Автор сценария Г. Орешкин. Режиссер И. Соловов. Оператор А. Гарибян. Художник А. Кочуров. Композитор Е. Геворгян. Звукооператор Г. Давид.

Роли исполняют: А. Панкратов-Черный, Б. Хмельницкий, В. Павлов, Е. Кондулайнен, Д. Агамурадова, В. Трещалов, М. Оразов, Ю. Веригин, В. Епископян, С. Одаев, М. Мамаев, П. Литвак, В. Ильин и другие.

«Контрольная по руководству», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.

«Бухарест» (Румыния). 1988.

Автор сценария Джордже Шову. Режиссер Николае Коржос. Оператор Александру Гроза. Художник Ион Неделку. Композитор Флорин Богардо.

Роли исполняют: Ион Карамитру, Тамара Бучучану-Ботез, Диана Лупеску, Мэдэлина Поп, Дан Замфиреску и другие.

«Король шуток», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 31 мин.

«Кавиталия» (Индия).

Автор сценария и режиссер

К. Балачандер. Оператор Равикант Редди. Художник Бхарани. Композитор Илайя Раджа.
Роли исполняют: Камал Хасан, Ревати, Шри Видья, Рекха и другие.
«Красота порока», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 50 мин.
«Центр фильм» (Югославия). 1986.
Автор сценария и режиссер Живко Николич. Оператор Радослав Владич. Композитор Зоран Симьянович.
Роли исполняют: Мира Фурлан, Милутин Караджич, Петар Божович и другие.
«Крестный отец» (по роману Марио Пьюзо), 19 ч. Продолжительность фильма 2 часа 55 мин.
«Парамаунт Пикчерс» (США). 1972.
Авторы сценария Марио Пьюзо, Фрэнсис Форд Коппола. Режиссер Фрэнсис Форд Коппола. Оператор Гордон Уиллис. Художник Дин Тавуларис. Композитор Нино Рота, при участии Кармине Копполы.
Роли исполняют: Марлон Брандо, Ал Пачино, Джеймс Кан, Ричард Кастеллано, Роберт Дюволл, Джон Марли, Конте, Ал Леттьери, Дайэн Китон, Талия Шайр и другие.
«Крестный отец». Часть II, 23 ч. Продолжительность фильма 3 часа 20 мин.
«Коппола Компани», «Парамаунт Пикчерс» (США). 1974.
Авторы сценария Фрэнсис Форд Коппола, Марио Пьюзо. Режиссер Фрэнсис Форд , Коппола. Оператор Гордон Уиллис. Художник Дин Тавуларис. Композиторы Нино Рота, Кармине Коппола.
Роли исполняют: Ал Пачино, Роберт Дюволл, Дайэн Китон, Роберт Де Ниро, Джон Казале, Талия Шайр, Ли Страсберг, Майкл Гаццо, Дж. Д. Спрадлин, Ричард Брайт, Гастон Мошен, Том Роски и другие.
«Крестный отец». Часть III, 19 ч. Продолжительность фильма 2 часа 50 мин.
«Парамаунт Пикчерс» (США). 1990.
Авторы сценария Фрэнсис Форд Коппола, Марио Пьюзо. Режиссер Фрэнсис Форд Коппола. Оператор Гордон Уиллис. Художник Дин Тавуларис. Композитор Кармине Коппола.
Роли исполняют: Ал Пачино, Дайэн Китон, Талия Шайр, Энди Гарсия, Элли Уоллах, Джо Мантенья, Джордж Хамилтон, Бриджит Фонда, София Коппола, Раф Валлоне, Фрэнк Д'Амброзио, Доналд Доннелли, Ричард Брайт и другие.
«Крысы, или Ночная мафия», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
ТО «Ритон». 1991.
Авторы сценария и режиссеры Ю. Музыка, Е. Васильев. Операторы Е. Анисимов, Ю. Степанов. Художник Ф. Лупашко. Композитор Е. Геворгян. Звукооператор В. Литровник.
Роли исполняют: М. Вилсонс, И. Рыжов, Н. Полищук, А. Яковлев, И. Аракелов, С. Силкин, Ю. Саранцев, П. Буткевич, П. Вишневский, С. Новиков.
«Кто кого?» («Продажные против продажных»), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин.
«Фильм 7», «Орли фильм», «Седиф», «ТФ1 фильм продюксьон» (Франция). 1990.
Авторы сценария Симон Микаэль, Клод Зиди, Дидье Каминка. Режиссер Клод Зиди. Оператор Жан-Жак Тарб. Художник Франсуаза Далё. Композитор Франсис Лей.
Роли исполняют: Филипп Нуаре, Тьерри Лермит, Ги Маршан, Грейс де Капитани, Мишель Омон, Жан-Пьер Кастальди, Жан-Клод Бриали и другие.
«Личное оружие», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
ТПО «Союзтелефильм», Киевская киностудия имени А. Довженко, ТО «Луч». 1991.
Авторы сценария Л. Захарова, В. Сиренко, А. Буковский. Режиссер А. Буковский. Оператор В. Верещак. Художник А. Доброрежа. Композитор И. Нестеренко. Звукооператор В. Мироненко.
Роли исполняют: Л. Ежевская, А. Градов, Н. Антонова, С. Молганов, Н. Наум, И. Мельник, Н. Шутько, А. Барчук, Н. Олейник, Г. Болотов, А. Подубинский, С. Подгорный, Т. Денисенко, Е. Пашин, О. Ступка.
«Лучший из лучших», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
«Муви груп» (США). 1989.
Автор сценария Пол Левин. Режиссер Боб Рэдлер. Оператор Дуг Райан. Художник Ким Риз. Композитор Пол Гилман.
Роли исполняют: Эрик Робертс, Джеймс Эрл Джонс, Салли Кёркленд, Филип Ри, Джон П. Райан, Джон Дай, Дэвид Агреста, Том Эверетт, Луиза Флетчер, Саймон Ри, Кристофер Пенн.
«Любовники декабря», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
Кинофирма «Скиф студио». 1991.
Авторы сценария К. Салыков, М. Дроздова, А. Киселев. Режиссер К. Салыков. Оператор С. Осенников. Художник М. Мусин. Звукооператор С. Лобанов.
Роли исполняют: В. Баранов, Ю. Тархова, В. Петров, Р. Айткожанова, Л. Дмитриева, М. Извекова, Л. Иванова, М. Токарев, Л. Темкин, Г. Балаев, И. Личедеев, Т. Сманов, Е. Попов, И. Сейфуллин, Г. Сон, Р. Позднякова и другие.
«Любовь», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 50 мин.
Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, студия ТТЛ, киностудия «Зодиак», 1991.
Автор сценария и режиссер В. Тодоровский. Оператор И. Демин. Художник В. Сафронов. Композитор В. Назаров. Звукооператор Г. Кравецкий.
Роли исполняют: Е. Миронов, Н. Петрова, Д. Марьянов, Т. Скороходова, Н. Вилькина, И. Слободская, В. Артмане, Л. Дуров, А. Ползухин, Р. Рязанова.
«Люми», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
МКО «Камера». 1991.
Автор сценария и режиссер В. Брагин. Оператор Г. Сальников. Художник В. Баснер. Звукооператор В. Морозов.
Роли исполняют: А. Щербович-Вечер, В. Гребнева, Н. Бутырцева, А. Потапов, А. Селиверстов, К. Ильенко, А. Мохов, А. Малюков, В. Белоусов, В. Родин, Ю. Сенкевич.
«Невозвращенец» (по мотивам одноименной повести А. Кабакова), 13 ч.
Продолжительность фильма 2 часа 04 мин.
Автор сценария А. Кабаков при участии С. Снежкина. Режиссер С. Снежкин. Оператор В. Бурыкин. Художник П. Пархоменко. Композитор А. Кнайфель. Звукооператор А. Гасан-заде.
Роли исполняют: Ю. Кузнецов, Н. Живодерова, Н. Еременко-старший, Ю. Оськин, В. Аристов, Е. Анисимова, Э. Зиганшина, И. Райхельгауз, С. Волков, Л. Варфоломеев, Г. Волчек, Н. Дмитриева, И. Ефимов, П. Иванов, Л. Кулагин, А. Родионов, А. Балканский.
«Окно», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.
«Азербайджанфильм». 1991.
Автор сценария И. Меликзаде. Режиссеры Г. и Э. Аблуч. Оператор Э. Алиев. Художник Р. Насиров. Композитор М. Бабаев. Звукооператор А. Нуриев.
Роли исполняют: И. Бабаев, В. Керимов, Я. Нуриев, Э. Аблуч, Р. Насиров, С. Атакишиева, Э. Байрамов, А. Аблуч, З. Алиева, Т. Исмаилов, Х. Исмаилов, М. Гасанов, Р. Меликов, Г. Аблуч, Ф. Гаджиев, Н. Алиев, В. Набиева и другие.
«Опыт бреда любовного очарования», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 49 мин.
«Ленфильм». 1991.
Автор сценария и режиссер

В. Огородников. Оператор С. Некрасов. Художник В. Иванов. Композитор Э. Денисов. Звукооператор Л. Маслова.
Роли исполняют: М. Пыренкова, С. Афанасьев, А. Романц в, А. Воробьев, С. Гайтан, А. Зубарев, А. Кяйс, Т. Лютаева, Е. Маркина и другие.

«Осада Венеции» (по мотивам пьесы Карло Гольдони «Хитрая вдова»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Киностудия «Время» киноконцерна «Мосфильм» (СССР) — «Экцельсиор-фильм ТВ» (Италия), «Уджис ФЭ». 1991.
Авторы сценария Энрико Медиоли, Джорджо Феррара, при участии Жана Пьера Бардо. Режиссер Джорджо Феррара. Оператор Франко Ди Джакомо. Художник Марио Гарбулья. Композитор Николо Пьовани. Звукооператор Аральд Мори.
Роли исполняют: Изабелла Росселлини, Том Конти, Джеймс Уилби, Мишель Душоссой, А. Абдулов, В. Ларионов, А. Ширвиндт, И. Смоктуновский, Зук, С. Бадичкин, Л. Ярошенко, Е. Самойлов, В. Буш, В. Нойя, В. Варганов.

«Папа, умер Дед Мороз», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Киноассоциация «Ленфильм», киностудия первого и экспериментального фильма. 1991.
Автор сценария В. Маслов. Режиссер Е. Юфит при участии В. Маслова. Оператор А. Буров. Художник Е. Юфит. Звукооператор М. Подтакуй.
Роли исполняют: А. Егоров, И. Ганжа, Л. Козловская, Б. Ильясов, М. Грибов, О. Шрамко, В. Криштапенко, Саша Лялин и другие.

«Плутоний-239», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 18 мин.
Акционерное общество «Полимимпекс» при участии киностудии «Беларусьфильм». 1991.
Автор сценария и режиссер Зыгмунт Малянович. Операторы А. Рудь, Д. Зайцев. Звукооператор С. Бубенко.
Роли исполняют: Ежи Камас, К. Мазур, Ежи Мольга, Т. Сосна-Сарно, В. Орулете, С. Меледин, С. Кизас, А. Аржиловский, Е. Нечаева, К. Сосна-Сарно и другие.

«Подарок» (по роману Итало Терцоли и Энрико Вайме «И у банкира есть душа»), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 50 мин.
«Жильбер де Голдшмит», «Мадлен фильм», «Ле Продюксьон Артист Ассосье» (Франция) — «Лазер Фильм» (Италия). 1981.
Автор сценария и режиссер Мишель Ланг. Оператор Даниель Годри. Художник Жан-Клод Каллуэн. Композитор Мишель Легран.
Роли исполняют: Пьер Монди, Клаудиа Кардинале, Клио Голдсмит, Жак Франсуа, Ренцо Монтаньяни, Сесиль Манье, Анри Гибе, Реми Лоран, Иоладно Жило и другие.

«Пока гром не грянет» (по мотивам повести Л. Фролова «Не в том дело»), 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 15 мин.
ТХО «Скифы» Свердловского отделения Кинофонда СССР. 1991.
Авторы сценария Л. Толстой, И. Богуславский. Режиссер Е. Васильев. Операторы Ю. Уланов, Р. Зуев. Художник В. Щербак. Композитор И. Цветков. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: С. Паршин, Е. Васильева, М. Глузский, Л. Данилина, Ю. Кузьменков, Е. Филатов, В. Смирнов, В. Филиппов, Н. Русланова, Э. Виторган, Л. Соколова и другие.

«Последнее предупреждение», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин.
«Каролко/Гимбл» (США) при участии ПО «Союзкиносервис» и «СССР филм сервис корпорейшн». 1991.
Автор сценария Эрнест Киной. Режиссер Энтони Пейдж. Оператор Рей Гуд. Художник А. Попов. Композитор Билли Голденберг.
Роли исполняют: Джон Войт, Джейсон Робардс, Сэмми Дэвис и другие.

«По Таганке ходят танки», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
ТО «АРС». 1991.
Автор сценария Л. Корсунский. Режиссер А. Соловьев. Оператор И. Шугаев. Художник А. Белоус. Композитор В. Лебедев. Звукооператор М. Надиева.
Роли исполняют: А. Соловьев, Э. Виторган, Л. Кузнецова, А. Фатюшин, С. Агапитов, К. Григорьев, Г. Ронинсон, Л. Гнилова, С. Серов, С. Рубеко, Н. Русланова, Ю. Балмусов, В. Анисько.

«Путана», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Одесская киностудия, кинокомпания «Дальвент-Ф». 1991.
Автор сценария и режиссер А. Исаев. Оператор В. Авлошенко. Художник В. Шинкевич. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Подлесный.
Роли исполняют: Е. Шевченко, И. Ливанова, Е. Кмит, П. Соколов, И. Шабалтас, А. Сластин, А. Гловяк, Т. Ипатова, Л. Руднева, Н. Батрак, А. Фильков, А. Ивченко, В. Логинов, Е. Мызников, С. Малина, В. Кирюханцев, В. Волков, В. Бассэль, И. Токарчук, В. Гульченко, С. Зинченко.

«Путешествие товарища Сталина в Африку», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.
«Грузия-фильм», АСК СК СССР. 1991.
Автор сценария и режиссер И. Квирикадзе. Оператор Д. Евстигнеев. Художник Г. Микеладзе. Звукооператор Г. Шубладзе.
Роли исполняют: Р. Чхиквадзе, Ж. Лолашвили, З. Кипшидзе, Р. Гиоргобиани, Г. Карантинакис, С. Лагидзе, Л. Костина.

«Рабэ Вумен» («Резиновая женщина»; по идее пьесы Теннесси Уильямса «Кукла»), 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 08 мин.
Студия «Сегур-Т» при участии киностудии «Мосфильм» и международного движения «Вита Лонга». 1991.
Автор сценария и режиссер С. Гурзо. Оператор В. Фридкин. Звукооператоры А. Арцинович, Р. Собинов, В. Шаров.
Роли исполняют: Э. Марцевич, Н. Русланова, С. Никоненко, Т. Семина, Н. Гурзо, Г. Лямпе, Е. Солодова, Е. Воронина, Олеся Русланова и другие.

«Расстанемся, пока хорошие» (по мотивам рассказа Ф. Искандера «Дудка старого Хасана»), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 16 мин., 2-й серии — 1 час 05 мин.
«Мосфильм», киностудия «Круг», Акционерное общество производственно-творческое объединение «Пирамида-Менатеп». 1991.
Автор сценария и режиссер В. Мотыль. Оператор В. Ильин. Художник В. Юшин. Композитор Г. Гладков. Звукооператор М. Буянов.
Роли исполняют: Г. Дарчиашвили, Л. Потапова, С. Максимов, Г. Умпелева, В. Сичкарь, Н. Андроникашвили, М. Али, Д. Омаев, И. Гулямов, Ж. Росалес, М. Дудаев, Э. Кунавичус, В. Кириличев, А. Буреев, Ю. Рутберг, Г. Тменова, В. Козаку, Б. Мулаев, Д. Маджидов, Г. Семенова, А. Приходько.

«Салям, Бомбей», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 55 мин.
«Мираба филмз», Национальная корпорация по развитию кино (Индия) совместно с «Филм Фор Интернешнл» (Англия) и «Кадраж Эс-А» (Франция). 1988.
Авторы сценария Мира Наир, Суни Тарапоревала. Режиссер Мира Наир. Оператор Санди Сиссел. Художник Митч Эпштейн. Композитор Л. Субраманьям.
Роли исполняют: Шафик Саид, Ханса Витхал, Чанда Шарма, Рагхубир Ядав, Анита Канвар и другие.

«Сати», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 54 мин.
Национальная корпорация по развитию кино (Индия).

Автор сценария Апарна Сен, Арун Банерджи. Режиссер Апарна Сен. Оператор Ашок Мехта. Художник Картик Босе. Композитор Чидананда Дасгупта.
Роли исполняют: Шабана Азми, Арун Банерджи, Кали Банерджи, Прадип Мукерджи, Ариндам Гангули, Шакунтала Баруа, Ратна Гхошал и другие.

«СексСказка» (по мотивам рассказа Владимира Набокова «Сказка»). 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
ХТПО «Аркадия» (Одесса) — ТПО «Странник» (Москва). 1991.
Автор сценария А. Рудаков при участии Е. Николаевой. Режиссер Е. Николаева. Оператор М. Корытковский. Художник Г. Кличюс. Композитор Ю. Понтиенко. Звукооператор П. Липейка.
Роли исполняют: Л. Гурченко, С. Жигунов, А. Лисовская, О. Толстецкая, М. Антипова, Г. Гирдвайнис, Е. Степанова, А. Жукаускайте и другие.

«Семь дней после убийства», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.
Совместное производство «Бронстин Продакшн» (США) — АСК, «Азербайджанфильм» (СССР). 1991.
Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер Р. Оджагов. Оператор К. Мамедов. Художники Р. Исмайлов, С. Портной. Композитор Э. Сабит-оглы. Звукооператор А. Нуриев.
Роли исполняют: Т. Лютаева, Ф. Манафов, А. Блохин, Д. Банионис, Ю. Яковлев, Э. Быстрицкая, О. Буланова, И. Пуга, В. Проскурин, А. Шотин.

«Сказка о купеческой дочери и таинственном цветке» (по мотивам сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек»), 8 ч. Продолжительность фильма 58 мин.
Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, ТО «Контакт», «Альянс-фильм» (Берлин), СП «Старлайт» при участии «Нордиск-фильм» А/С (Дания), «Юниссибфильм». 1991.
Авторы сценария И. Бирюков, Вильям Олдридж при участии В. Залотухи, Е. Лобачевской. Режиссер В. Грамматиков. Оператор А. Антипенко. Художники К. Загорский, Ю. Константинов, Э. Леонтьев. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Л. Колпакова.
Роли исполняют: Е. Темникова, Р. Шегуров, В. Городничев, Ю. Иванова, А. Яковлева, Е. Грамматиков, Л. Овчинникова, И. Ясулович, Е. Хмельницкая, А. Санникова, И. Санников, Ш. Бурганов, Р. Бурганова и другие.

«След дождя», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.
ЭПТО «Эгида». 1991.
Авторы сценария С. Белошников, Н. Смирнова. Режиссер В. Нахабцев (младший). Оператор В. Нахабцев. Художник А. Модников. Звукооператор М. Нигматулина.
Роли исполняют: Ю. Будрайтис, Н. Смирнова, Л. Куравлев, Е. Васильева, Е. Герчаков, А. Бобровский и другие.

«Собачье счастье», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час.
ТО «Орбита», «Центрнаучфильм». 1991.
Авторы сценария и режиссеры А. Згуриди, Н. Клдиашвили. Оператор А. Павлов. Художник Л. Грудев. Композитор А. Петров. Звукооператор А. Романов.
Роли исполняют: Дима Мосолов, Н. Бутырцева, А. Овчинников, Н. Ермаков, О. Вавилов, С. Коркошко, М. Зимин, Г. Кочкожаров, Ю. Саранцев, М. Скворцова, П. Темерина, Гриша Казначеев, Сережа Новоселов.

«Состояние страха», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 06 мин.
«Око» (Польша). 1989.
Авторы сценария Цезари Харасимович, Януш Киёвский. Режиссер Януш Киёвский. Оператор Пшемыслав Сквирчиньский. Композитор Гжегож Чеховский.
Роли исполняют: Войцех Малайкат, Анна Майхер, Марчин Троньский, Цезари Харасимович и другие.

«Стару-Ха-Рмса» (по повести Д. Хармса «Старуха»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Киностудия «Курьер» киноконцерна «Мосфильм», фирма «Тонап». 1991.
Автор сценария Е. Козлов. Режиссер В. Гемс. Оператор С. Тараскин. Художник Л. Ладишвили. Композитор Ш. Каллош. Звукооператоры И. Воронин, В. Морозов.
Роли исполняют: Е. Герчаков, Ю. Михельсон, С. Максачев, Е. Германова, Г. Кенне, В. Липовецкий, В. Войнаровский, А. Трофимов, А. Минаев.

«Стэлла» (по мотива романа Оливера Хиггинса Проути «Стэлла Даллас»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 48 мин.
«Самуэл Голдвин компани», «Тачстоун пикчерз» (США). 1990.
Автор сценария Роберт Гетчелл. Режиссер Джон Эрман. Оператор Билли Уильямс. Художник Джеймс Халсей. Композитор Джон Моррис.
Роли исполняют: Бетт Мидлер, Трини Альварадо, Стивен Коллинз, Джон Гудман, Марша Мэйсон и другие.

«Суперагент Алекс против гангстеров», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
«Семи Филмз Интернешнл» (США). 1976.
Автор сценария и режиссер Андреа Калиа. Оператор Ник Милас. Композитор Закис Цилики.
Роли исполняют: Ларри Даниэльс, Хелен Натаниэль, Алкис Джианакис, Ник Вандоро, Артемис Царми, Коста Палиос, Элнда Джордж, Джордж Велензас, Джон Кентельс, Петер Киримес, Пит Николэдз и другие.

«Счастливого рождества в Париже!», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 18 мин.
Центр творческой инициативы ЛО СФК. 1991.
Автор сценария и режиссер О. Жукова. Оператор Б. Датнов. Художники П. Горбачев, И. Сапожникова. Композитор С. Гаврилов. Звукооператор П. Дроздов.
Роли исполняют: А. Смехова, В. Толоконников, С. Клименко, Ю. Лобанова, И. Хрулева, Н. Мамадханова, А. Потапов, Н. Джигурда, Г. Дятловская.

«Телохранитель» (по одноименной повести С. Валяева), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Акционерное общество ПТО «Пирамида-Менатеп», Киевская киностудия имени А. Довженко, объединение «Радуга». 1991.
Автор сценария С. Валяев при участии Н. Ильинского, А. Иванова. Режиссер А. Иванов. Операторы В. Башкатов, В. Атаманенко. Художник В. Лазарев. Композитор И. Стецюк. Звукооператор В. Сулимов.
Роли исполняют: В. Литвинов, Н. Прокопович, А. Мартынов, Г. Дрозд, И. Феофанова, А. Игнатуша, М. Погоржельский, О. Кирющенко, В. Голованов, А. Потапов и другие.

«Уставшие», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 18 мин.
ЭМТО «Дебют» ГТПО «Мосфильм». 1991.
Авторы сценария В. Пугашкин, Адель Аль-Хадад, Р. Мельничук. Режиссер Адель Аль-Хадад. Операторы С. Кублановский, В. Шейнин. Художник И. Калашникова. Композитор О. Ладов. Звукооператор В. Зуев.
Роли исполняют: В. Бабенко, О. Шукшина, А. Терешко, Е. Фадеева, Е. Додина, Л. Громов, П. Винник и другие.

«Холод», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 18 мин.
Студия «Эрхус». 1991.
Режиссер Х. Эркенов. Оператор В. Меньшиков. Художник С. Филенко. Звукооператор В. Дурицын.
Роли исполняют: Н. Еременко, Л. Пилпани, Т. Схиртладзе, А. Краснов, А. Числов, Х. Эрке-

10 СЕН 1992 21018

нов, Л. Потапова, О. Васильков, М. Узденов, О. Потоцкая, З. Джубаева, Г. Темирезова, А. Тухужев, Х. Биджиев, М. Башлаева.

«Чертов пьяница», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 15 мин.

ПТО «Грааль» при участии Одесской киностудии. 1991.

Автор сценария и режиссер Ю. Манусов. Оператор С. Колбинев. Художник В. Фомин. Композитор Г. Черкасов. Звукооператор Д. Ясникова.

Роли исполняют: С. Мишулин, П. Щербаков, Н. Харахорина, В. Захарченко, В. Войтюк, Ю. Саранцев, В. Рухманов, О. Суркова, Б. Гитин, В. Смирнов, В. Ширяев, В. Гуляев.

«Честь и кровь ниндзя», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.

«Джозеф Лей Продакшн», «Годфри Хо Филм» (США). 1976.

Автор сценария и режиссер Годфри Хо. Оператор Раймонд Чанг.

Роли исполняют: Брюс Байрон, Пьер Трамбле, Ричард Берман, Эрик Реднер, Сильвия Род, Алиса Эллис, Михаэль Вонг, Герри Броуд, Педро Эрниес, Алекс Йанг, Джанет Хансен, Луис Гетц, Билли Ли, Питер Харрис, Майк Пауэлл.

«Шальная баба», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, ТО «Контакт», АО «Пирамида-Менатеп». 1991.

Авторы сценария С. Валяев, А. Хван, С. Соловьев. Режиссер А. Трофимов. Оператор А. Алешников. Художник Н. Терехов. Композитор А. Артемьев. Звукооператор П. Дроздов.

Роли исполняют: Е. Яковлева, А. Соколов, В. Мащенко, П. Ступин, В. Шальных, В. Ледогоров, И. Колдашов.

«Шоу-бой», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.

Акционерная коммерческая кинофирма «Мир», Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, Московский акционерный инновационный банк, Госфильмофонд СССР, Всесоюзное объединение «Союзкинорынок». 1991.

Авторы сценария В. Портнов, А. Исаев, В. Волков. Режиссер В. Волков. Оператор А. Мачильский. Художник Е. Елисеева. Звукооператор В. Вольский.

Роли исполняют: П. Овчаров, И. Маркова, Ю. Дроздов, И. Муругов, Е. Гольтипина, В. Беляев, В. Незнанов, Н. Тонский, А. Кудрявцев, Н. Гайнова, Ю. Жданова, О. Иванова, О. Ромашенко, Н. Сахаров, Г. Воробьев, И. Кошелева, А. Рукавишникова, Л. Кузнецова, Т. Митрушина, А. Савченко.

«Щен из созвездия Гончих Псов» (по мотивам одноименной повести Л. Неменовой), 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 13 мин.

ТО «Ладья» Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. 1991.

Автор сценария Л. Неменова при участии Э. Гаврилова. Режиссер Э. Гаврилов. Операторы И. Зарафьян, С. Гаврилов. Художник А. Анфилов. Композитор В. Овсянников. Звукооператор Е. Терехов.

Роли исполняют: Б. Шувалов, Е. Добровольская, В. Воронкова, В. Смирнитский, С. Мишулин, Л. Полищук, В. Носик, А. Лазарев, Л. Громов, Н. Парфенов, И. Выходцева, В. Филиппов, С. Марченко, М. Устименко, В. Немешаев, С. Стрелков, М. Чубанов, Н. Тюрикова и другие.

Книжная палата 1992 г. Контрольный экземпляр

«Это я — дурочка» (по мотивам рассказа А. Саед-Шах «Дурочка»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.

Центр «Дипломатия и кино». 1991.

Авторы сценария А. Саед-Шах, Л. Жерневская. Режиссер З. Хухим. Оператор Г. Козельков. Художник П. Горбачев. Композитор В. Корчагин. Звукооператор В. Приленский.

Роли исполняют: О. Николаева, С. Ватаманюк, А. Вдовин, М. Кещян, Катя Батанова, В. Ганич, Т. Чернопятова, О. Григорьева, М. Кузнецова, Е. Мучкаева, С. Чачава, З. Щенникова, И. Меньшихина, К. Чибисова, Г. Епифанцев, В. Андреев и другие.

Ширли Маклейн в фильме Джона Шлезингера «Мадам Сюзацка»

Книгу Ширли Маклейн «Танец в луче света» читайте в номере

Во второй половине нынешнего года и в начале 1993 года читайте в журнале «ИСКУССТВО КИНО»:

АЛЕКСАНДР ЯНОВ. Три утопии.

«Россия, которую мы потеряли» — дискуссия о новой картине СТАНИСЛАВА ГОВОРУХИНА

Конвертируется ли советское кино? — Мнения критиков

НЭНСИ КОНДИ, ВЛАДИМИР ПАДУНОВ (США)

Проигранный рай. (Рулетка социализма, рыночный детерменизм и постмодернизм по обязательной программе).

ЛЕОНИД ЗОРИН. Записки драматурга.

Воспоминания об АРСЕНИИ ТАРКОВСКОМ.

РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР И МИХАИЛ ЧЕХОВ.

Е. ЛЕВИН. «Я передиктую...» (Встречи с Виктором Шкловским).

Памяти МАРЛЕН ДИТРИХ.

Подборка материалов о МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ.

ИНГМАР БЕРГМАН. Образы. — Главы из книги.

«Последнее танго в Париже» БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ — 20 лет спустя.

Р. В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант. — Фильм в журнале.

РЫШАРД БУГАЙСКИЙ. Допрос. — Фильм в журнале.

ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл.

В 1993 году цена журнала по подписке:
1 месяц — 20 рублей. 3 месяца — 60 рублей. 6 месяцев — 120 рублей.
В розницу — цена договорная.
В розничную продажу журнал поступает в крайне ограниченном количестве.